МИХАИЛ ГАСПАРОВ

ОБ АНТИЧНОЙ ПОЭЗИИ



ACADEMIA

МИХАИЛ
ГАСПАРОВ

ОБ АНТИЧНОЙ ПОЭЗИИ

Поэты
Поэтика
Риторика



Санкт-Петербург
Издательство «Азбука»
2000

УДК 82.0
ББК 80я44
Г 22

Тексты печатаются по изданию:
Гаспаров М.Л. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 1: О поэтах

Оформление серии Вадима Пожидаева

Гаспаров М. Л.

Г 22 Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука, 2000. – 480 с.

ISBN 5-267-00426-X

Книга академика М. Л. Гаспарова, известного литературоведа и переводчика, включает очерки разных лет, посвященные творчеству греческих и латинских поэтов. По большей части эти работы были написаны как предисловия и послесловия к изданиям Пиндара, Катулла, Вергилия, Горация, Овидия и других в русских переводах. Их объединяет то, что творчество каждого автора представлено в неразрывном единстве философских и эстетических принципов.

ISBN 5-267-00426-X

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА

Очерки, вошедшие в эту книгу, писались, по большей части, как предисловия и послесловия к изданиям греческих и латинских поэтов в русских переводах. Отсюда их научно-популярный характер. Для отдельного издания они немного доработаны и пополнены цитатами-иллюстрациями. Обновлять их в соответствии с новейшей научной литературой, к сожалению, не было возможности — даже и не новые книги были в Москве не всегда доступны. Впрочем, мы старались писать, главным образом, не об истории или психологии, а о поэтике каждого автора, — а здесь перевороты в науке совершаются реже. Мне говорили, что все поэты получаются у меня похожими друг на друга: каждый — как ученик исторической школы, в поте лица одолевающий встающие перед ним задачи по поэтике. Наверное, это правда. Поэтика в античности была тесно связана с риторикой; поэтому заканчивается книга статьями о риторике, хотя материалом их является не столько поэзия, сколько проза, и даже не только античная, но и русская.

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ЛИРИКА

1

Филологи давно привыкли делить историю греческой классической литературы на четыре эпохи: VIII в. до н. э. — это эпос, VII—VI вв. — лирика, V в. — драма, IV в. — проза. Эпос — это Гомер; лирика — Пиндар и Анакреонт; драма — Эсхил, Софокл, Еврипид и Аристофан; проза — Платон и Демосфен. Имена остальных писателей теряются: они или второстепенны, или — и это чаще всего — произведения их не дошли до нас, и мы можем судить о них лишь по скудным отрывкам и по отзывам античных ценителей.

В этом ряду представителей великой литературы представительство, выпавшее Пиндару, было особенно трудным. Древнегреческая лирика имела две разновидности: монодическую лирику и хоровую лирику. Монодическую олицетворял Анакреонт, хоровую — Пиндар. И та и другая были пением под музыку; но в монодической лирике пел сам поэт, в одиночку и от собственного лица, а в хоровой лирике пел хор, то ли от лица поэта, то ли от лица самого хора, то ли от лица всех сограждан, выставивших этот хор. Темы монодической лирики были простые и понятные — вино, любовь, вражда, уходящая молодость; предметом хоровой лирики были славословия былым богам, отклики на забытые события, размышления о высоком и отвлеченном смысле жизни

и судьбы. Формой монодической лирики были короткие складные строчки, легкие для восприятия и подражания; формой хоровой лирики — громоздкие периоды, в которых уловить стихотворный ритм было настолько трудно, что в течение столетий их читали не как стихи, а как поэтическую прозу. И даже когда Пиндар и Анакреонт перестали быть единственными именами, представляющими для нас греческую лирику, когда филология научилась по отрывкам восстанавливать облики тех поэтов, чьи произведения не сохранились, то положение не изменилось. За спиной Анакреонта обрисовались фигуры Сапфо, Алкея, Архилоха, и в каждой из них европейский читатель видел что-то близкое и понятное ему. А за спиной Пиндара встали тени Симонида, Стесихора, Алкмана, еще более загадочные и непонятные, чем сам Пиндар.

Причина этого проста. Читатель нового времени твердо привык считать, что из всех родов литературы лирика — это самое непосредственное выражение личности, ее мыслей и чувств, и привык представлять себе эту личность по собственному образу и подобию: «человек — всегда человек». Монодическая лирика давала ему такую возможность подставлять под слова древнего поэта свой собственный жизненный опыт, хоровая лирика — нет. Она неприятно напоминала, что люди, которые могли петь, слушать и переживать душою стихи Пиндара, были не так уж похожи на него, как ему хотелось бы, и что для того, чтобы понять этих людей, мало одного доброго желания, нужно еще и умственное усилие. Человек — всегда человек, но общество, в котором он живет, — это меняющееся общество, и понять личность, минуя общество, нельзя. Монодическая лирика была голосом личности и позволяла читателю нового времени обольщаться иллюзией, что он слышит и понимает самого Анакреонта или саму Сапфо. Хоровая лирика была голосом общества и требовала от читателя понимать и представлять себе всю эпоху, все общество,

всю культуру тех давних времен. А картина эта была далекой и непривычной.

К началу VII в. до н. э. Греция была уже лет триста как заселена тем народом, который называл себя эллинами, с тремя его главными племенами — дорянами на юге, эолянами на севере, ионянами на востоке. Начало этого заселения помнилось уже смутно и отодвигалось в легендарную древность. Гористая, лесистая, каменистая Греция была освоена вся; каждая долина и каждый островок, где можно было чем-то жить, были заняты маленькими общинами, цепко держащимися каждая за свою землю и готовыми к отпору против любого покушения. Заселение кончилось — начиналось тяжкое и мучительное перенаселение. Избыток его оттекал в колонии — сперва на малоазиатский берег Эгейского моря, в Эолиду и Ионию, потом еще дальше — на запад, в Сицилию и южную Италию, на север, во Фракию и Причерноморье, на юг, в ливийскую Кирену. Но это не спасало от трудностей. Внутри общин стремительно обострялись отношения между власть имущей знатью и живущим трудами рук своих народом; между общинами быстро выделялись агрессоры и гегемоны, нужно было либо подчиняться им, либо обороняться от них. При малейшем кризисе в стране вскипали гражданские смуты и междоусобные войны. Все это требовало совсем особенных форм общественной организации.

Именно в это время и в этих условиях в Греции складывается такой тип государственного строя, который стал в ней господствующим на многие века, — город-государство, полис. Это небольшая община, в несколько тысяч полноправных граждан, у нее свой клочок земли в какой-нибудь долине и свой городок со стенами и храмами, господствующий над этой долиной. Все граждане здесь на счету, все организованы в дружеские и соседские кружки, а из них складываются три-четыре-пять «фил» («колен»), из которых и состоит полис. Частная, семейная, личная жизнь отодвинута

на второй план: каждый помнит, что такая жизнь возможна лишь в том случае, если общество гарантирует каждому гражданину защиту от внутреннего притеснителя, а каждый гражданин обществу — защиту от внешнего врага. Это как бы военный лагерь, где каждый знает свое место в строю; в таких государствах, как Спарта, это более заметно, в таких, как Афины, — менее, но ощущение это — повсюду. Понятно, что такой строй может держаться только постоянной заботой об общественном равновесии. Оно воплощено в законах полиса, а надежность этих законов засвидетельствована и разумом и верой. Разумом — потому что составление этих законов приписывается лучшим умам настоящего и прошлого, признанным «мудрецам» — историческим или легендарным. Верой — потому что законы эти санкционированы божеством, и у каждого полиса, филы, кружка есть свой бог-покровитель, которого граждане чтут, чествуют, радуют жертвоприношениями, шествиями и играми и который за это не оставляет город своим благоволением. Вся жизнь греческого полиса пронизана цепью регулярных и экстраординарных религиозных праздников, и все они — всенародные: в маленькой общине это достижимо. Это — школа сплоченности: ведь только сплоченностью держится полис, и в военное время эта сплоченность проявляется перед лицом врага, а в мирное — перед лицом бога.

Здесь и начинается та потребность в песне, которая породила хоровую лирику. Каждое жертвоприношение, каждое шествие, каждый обряд для грека должен был сопровождаться пением и пляской — это красиво, а божеству угодна красота. Поводов для обрядовой песни было так много, что сами греки не умели последовательно их систематизировать. Песни в честь богов вообще назывались «гимнами», в честь Аполлона (но и не только в честь Аполлона) — «пеанами», в честь Диониса — «дифирамбами». Если гимн пелся во время шествия, он назывался «просодий», если он сопровож-

дался пляской, он назывался «гипорхема». В зависимости от состава хора выделялись «отрочьи песни» и «девичьи песни», «парфении», — последние, конечно, только в дорийских и эолийских общинах, где девушки не жили затворницами, как у ионян. Наконец, не только общегосударственные празднества сопровождались обрядовыми песнями: когда гражданин женился, на свадьбе пели «гименей», когда гражданин умирал, на похоронах пели «френ». Более того: когда гражданин собирался на обычную пирушку в складчину с друзьями и соседями, то и такая пирушка находилась под покровительством полисной религии: дружба, объединяющая людей в застолье, была как бы залогом верности, связывающей их в бою, и недаром у спартанцев застолья допускались только общие и только повзводные. Поэтому когда на пирушке пелись хвалебные песни, «энкомии», в честь гостеприимного хозяина, или застольные песни, «сколии», над осушаемыми чашами, или любовные песни в честь красивых мальчиков (любовь старших воинов к младшим воинам тоже крепила единство и сплоченность защитников полиса), то и эти песни не были частным делом поющих и не обходились без поминания богов и героев.

Конечно, все это было не ново: обрядовые песни, как и трудовые, пелись у греков, как и у всех народов мира, с незапамятных времен — свидетельства о них есть у Гомера, намеки у Гесиода. Можно не сомневаться, что уже на этой фольклорной стадии здесь сложилась трехчастная структура, определяющая жанр гимна: часть «призывательная» — с именованием божества и развернутым описанием его; часть «повествовательная» — с изложением какого-либо мифа о нем; часть «просительная» — с молитвою о помощи. Но в новых условиях этого безымянного наследия было уже недостаточно. Во-первых, изменилась общественная функция этих гимнов: в прежнюю, дополисную эпоху они обслуживали родовые и племенные культы, в новую, полисную

эпоху они должны были обслуживать государственные культы, а это меняло самые поводы для призывания и просьб к богам. Во-вторых, изменился литературный контекст этих гимнов: в прежнюю эпоху они совмещали в себе еще не разделившиеся лирику и эпос, в новую эпоху рядом с ними существует выделившийся и оформившийся героический эпос, и он даже начинает наступление на традиционный гимнический материал — складываются первые «гомеровы гимны» в гексаметрах, не для хора, а для речитатива, и не для религиозного обряда, а для светского, чисто художественного удовольствия слушателей. В-третьих, наконец, изменились музыкальные средства этих гимнов: в греческой музыке VIII в. произошла целая революция — рядом с исконными струнными инструментами культа Аполлона утвердились духовые, пришедшие из Азии вместе с культом Диониса и принесшие с собой новые выразительные возможности.

2

Музыка и поэзия в ранней Греции были связаны гораздо тесней, чем когда-либо в позднейшее время. Ведущей в этом содружестве заведомо была поэзия («мелодия и ритм — лишь приварок к слову»,— писали теоретики). Пение было только унисонным, исполнение и аккомпанемент не размывали, а усиливали внятность слова. Ритм музыки задавался ритмом стиха, естественными долготами и краткостями его слогов; мелодия вторила естественной интонации фразы, чутко передавая в ней и полутона, и четверти тонов; первенствующим в их сочетании был ритм («ритм возбуждает слух, мелодия услаждает»,— писали позднейшие теоретики). Строй музыки предпочитался простейший, диатонический; из трех употребительнейших ладов минорный считался (наперекор нашему нынешнему ощуще-

переработать архаические примитивные формы гимнов, чтобы они могли принять на вооружение новую музыку, не подчинившись ей, а подчинив ее себе — восстановив приоритет разумного слова перед внеразумным звуком. Это сделала великая музыкально-поэтическая реформа первой трети VII в. до н. э., и с нее начинается счет семи литературных поколений, составляющих историю греческой хоровой лирики.

Местом реформы, породившей классическую хоровую лирику, была дорийская Спарта — самый сильный и самый организованный из греческих полисов. Совершителями реформы были музыканты и поэты, работавшие в Спарте, но происходившие из других, более развитых греческих общин, в частности из малоазиатской Эолиды, соседствующей с Фригией, родиной флейты. Спарта VII в. еще нимало не была тем казарменно-аскетическим государством, каким она стала впоследствии: празднества ее славились по всей Греции и отовсюду привлекали людей искусства. Время реформы известно с предельной точностью, возможной для этих еще неясных времен: «первое установление» — 676—673 гг. до н. э., учреждение вседорийского праздника Аполлона Карнейского, и главный деятель этого события — Терпандр, поэт-кифаред с эолийского Лесбоса; «второе установление» — 665 г. до н. э., учреждение спартанского праздника Гимнопедий («пляска нагих юношей»), и главный деятель этого события — Фалет, поэт-кифаред с дорийского Крита. Эти два «установления» различала сама античная традиция (трактат «О музыке», сохранившийся под именем Плутарха): первому «установителю», Терпандру, приписывалось создание «кифародического нома», то есть превращение нома из композиции чисто музыкальной в словесную, певшуюся соло под аккомпанемент кифары; второму, Фалету, — создание первых пеанов и гипорхем, то есть превращение нома из сольного произведения в хоровое. Современником Терпандра и Фалета был третий музыкант, Клон, которому приписывалось создание «авло-

дического нома» — словесной композиции, певшейся под аккомпанемент флейты; это знаменовало окончательную победу слова над звуком. Таковы были самые общие очертания совершившихся событий; подробности их, конечно, растворяются в легендах.

Легенды эти тоже показательны: все они подчеркивают в деятельности первых лириков заботу о порядке, уставе, норме. Характерно, что само слово «ном» означает «устав», «закон». Терпандр будто бы был призван оракулом спасти Спарту от общественного бедствия — гражданских раздоров: он стал играть на кифаре во время пиров и этим водворил в городе спокойствие и мир. Точно так же Фалет будто бы спас Спарту от стихийного бедствия — своей игрой он будто бы отвратил от города чуму. Терпандру приписывалось «изобретение» не только богослужебных номов, но и застольных сколиев — грекам хотелось, чтобы и в общественном и в частном быту «устроителем» музыки был один и тот же человек. С именем Терпандра связывалось и усовершенствование кифары, происшедшее в начале VII века: число струн было увеличено с четырех до семи (и это количество надолго стало каноническим), вошел в употребление резонатор (обычно из щита черепахи: «черепаха» стала метонимическим названием кифары), явилась укрупненная и утяжеленная разновидность кифары — барбитон: все это давало кифаре возможность успешно соперничать с флейтой при аккомпанементе хоровому пению. Из стихов Терпандра и Фалета потомкам запомнились лишь немногие строки — например, знаменитый зачин гимна к Зевсу, ради величавости написанный одними лишь долгими слогами (и переведенный Вяч. Ивановым одними лишь ударными слогами):

Зевс, ты — всех дел верх!
Зевс, ты — всех дел вождь!
Ты будь сих слов царь:
Ты правь наш гимн, Зевс!

Можно подозревать, что творчество первых лириков в основном и сводилось к таким зачинам и концовкам, разрабатывающим обрамляющую, «призывательную» часть гимна; в центральной же части пелся еще старый, иногда гексаметрический текст, положенный на новую музыку («исполнив в желательной форме обращение к богам, переходили тотчас к стихам Гомера или прочих поэтов, что явствует из прелюдий Терпандра», — говорит псевдо-Плутарх). Полное освоение гимнического материала было еще впереди.

Как первое поколение греческой хоровой лирики определяется именем Терпандра, так второе — именем Алкмана. Время его — около 630 г. до н. э. В эту пору рядом с хоровой лирикой уже выделились и оформились основные жанры монодической лирики, в которых певец или декламатор говорил не от лица общества, а от своего лица, обращаясь к обществу: перед согражданами — о делах общественных (в элегии), перед товарищами по дружескому кружку — о делах содружества (в лесбосской песне), перед друзьями, врагами и свидетелями — о делах личных (в ямбе). Элегик Тиртей, воспевавший воинские уставы Спарты, и зачинатель ямба Архилох, которого потомки считали вторым после Гомера создателем греческой поэзии, были современниками Алкмана. Их опыт сказался и на творчестве Алкмана: он легко говорит в стихах о себе, шутит и над своей склонностью хорошо поесть, и над старческой любовью к красивым спартанским девушкам, для которых он пишет свои хоры. Если Терпандр сделал хоровую лирику голосом города, то Алкман внес в нее голос человека и этим создал то равновесие, которое нужно было для свободного развития жанра.

Алкман был грек из лидийских Сард, но работал он в Спарте: спрос в Спарте на услуги поэтов и музыкантов из восточной Греции по-прежнему был велик. Он считался основоположником и лучшим мастером жанра парфениев — «девичьих песен», исполнявшихся сорев-

нующимися хорами в шествиях на женских праздниках. Один из таких парфениев сохранился в папирусном отрывке почти целиком. Он начинается двумя скомканно рассказанными мифологическими эпизодами — расправой Геракла с нечестивыми Гиппокоонтидами и расправой Зевса с нечестивыми Гигантами — и вразумляющим выводом: «хорошо тому, кого минует божий гнев». Затем почти с полуслова Алкман переходит к описанию происходящего праздника и похвале девушкам-запевалам своего хора и хора соперниц: здесь он в своей стихии — имена, комплименты, намеки, шутки сыплются без конца:

Не хватит нам пурпура
Состязаться с соперницами;
Нет у нас змеек,
Чеканенных из золота;
Нет лидийских повязок
Для девушек с томными очами;
Нет таких кос, как есть у Нанно,
Нет Ареты, которая — как богиня,
Нет Силакиды, нет Клеэсисеры;
Не пойти нам к Энесимброте, не сказать ей:
«Дай нам Астафиду,
Дай нам приглянуться
Филилле, Дамарете, милой Янфемиде!»
А нам и не надо —
Ведь у нас зато есть Агесихора!
Вот она с нами —
Прекрасная в лодыжках;
Стоя рядом с Агидо́,
Славит она праздник наш;
Боги, боги,
Слушайте молитвы их!..[1]

Перед нами — «поэзия на случай» в самом чистом своем виде: гимн, который мог быть спет только один

[1] Здесь и далее все цитаты, кроме оговоренных, — в наших переводах.

раз. Именно такая живая, обновляющаяся, отзывчивая хоровая лирика нужна была полису на смену прежним, традиционным, из века в век певшимся песням. Но в этой гибкости была опасность недолговечности: такие стихи сохраняли интерес лишь местный и преходящий, а потом становились непонятны и забывались. Такова была и судьба Алкмана: слава его была велика, в Спарте он был погребен рядом с могилами Елены и древних геров, но вне Спарты о нем мало кто помнил, жанр парфениев умолк вместе с ним на сто с лишним лет, и только много спустя александрийский интерес к спартанским древностям извлек его из забвения и отвел ему место в каноне лирических поэтов. Терпандр разработал богослужебную часть гимна, Алкман — личную часть гимна; чтобы гимн сохранил долговременный интерес, нужно было разработать его повествовательную, мифологическую часть, оторванную у него когда-то эпосом и не дававшуюся Алкману. Это было достигнуто в следующем, третьем литературном поколении.

3

Третье поколение — это поколение Стесихора и Ариона. Время их — около 600 г. до н. э. Это пора полного расцвета архаической греческой культуры — «век семи мудрецов»-законодателей, среди которых были, как известно, и поэт-публицист Солон, и «первый философ» Фалес Милетский. Правда, Спарта, только что пережившая опасное восстание илотов, перешла на постоянное военное положение и навсегда закрыла двери для поэзии и музыки; но центр дорийской культуры перемещается в Коринф, ко двору тиранна Периандра (тоже одного из семи мудрецов), и как семьдесят лет назад с Лесбоса в Спарту ехал Терпандр, так теперь с Лесбоса в Коринф таким же реформатором приезжает Арион. Возвышается и прочно укрепляется

в роли духовного руководителя Греции дельфийский храм Аполлона: здесь удается наконец нормализовать сложные отношения между культом Аполлона и культом Диониса, и теперь они распространяются по Греции, поддерживая друг друга. Одним из проявлений этого было включение дионисической флейты в программу музыкальных состязаний (с 586 г.) — музыкальный кризис, с которого началась история хоровой лирики, можно считать исчерпанным, пеаны и дифирамбы поются теперь в одних и тех же храмах, кифара и флейта мирно сосуществуют друг с другом, первая аккомпанирует хору, когда он поет стоя, вторая — когда он движется в шествии или в пляске. На восточной окраине греческого мира достигает расцвета монодическая лирика в лице знаменитых лесбосцев Алкея и Сапфо, на западной — хоровая в лице сицилийца Стесихора — поэта, само прозвище которого означает «устроитель хора».

Из всех потерь, которые так болезненно чувствуются при восстановлении греческой лирики, потеря сочинений Стесихора — самая тяжелая. Несмотря на недавние папирусные находки, от него сохранилось лишь несколько десятков фрагментов, очень разрозненных; а он написал 26 книг стихов, больше, чем все остальные ранние лирики, вместе взятые. Известны заглавия его произведений: «Разрушение Илиона», «Возвращения из-под Трои», «Елена», «Орестея», «Эрифила», «Герионида», «Кербер», «Скилла», «Дафнис», «Калика», «Радина» и др. Это были большие вещи — одна «Орестея» занимала две книги. По заглавиям видно, что главным в них была повествовательная часть — пространный пересказ мифа (иногда малоизвестного, как в любовных историях «Дафниса» и «Калики»). Роль Стесихора в истории греческой мифологии огромна — это с трудом восстановимое промежуточное звено в эволюции мифов между Гомером и аттическими трагиками, именно здесь происходило переосмысление древних сюжетов в свете

новой морали. Один из эпизодов такого переосмысления сохранился в легенде: Стесихор сочинил песнь о бегстве Елены с Парисом и за это был наказан слепотой, а потом сочинил «палинодию» («повторную песнь») о том, что Парис похитил не Елену, а лишь призрак ее, настоящая же Елена была унесена в Египет и там пережидала троянскую войну, — и после этого прозрел. (У Пиндара можно вспомнить подобную «палинодию» о Неоптолеме в пеане 6 и Нем. 7 и неоднократные переосмысления таких мифов, как о Пелопе в Ол. 1 или др.) Уже Симонид называл Стесихора и Гомера рядом, и слава «гомеричнейшего из лириков» закрепилась за Стесихором навсегда. Можно лишь удивляться, как удавалось Стесихору вместить эпический материал в лирический жанр и стиль; сохранившиеся фрагменты ничего об этом не говорят, трудно даже решить, к какому из лирических жанров относились его огромные песнопения, — вероятнее всего, к пеанам. Стесихор был родом из южной Италии, жил и работал в сицилийской Гимере; в этих западных греческих поселениях гомеровский эпос был менее популярен, чем в материковой и тем более малоазиатской Греции, так что мифологические поэмы Стесихора, исполняемые хорами на Аполлоновых праздниках, могли играть здесь ту же роль, что и эпические рецитации рапсодов и драматические представления позднейших Афин. А для разработки повествовательной части хоровой лирики опыт Стесихора имел значение, которое трудно переоценить.

Что сделал Стесихор для пеана, то Арион сделал для дифирамба; но если от Стесихора остались хотя бы отдельные строки, то от Ариона не сохранилось ни слова. Невразумительная справка позднего биографа говорит: «считается, что он первый открыл трагический образ речи, выставил хор петь дифирамбы, дал песням хора названия и ввел сатиров, говорящих стихами». По-видимому, это значит, что Арион первый сделал из экстатического Дионисова дифирамба упорядоченную хо-

ровую песню высокого («трагического») стиля на различные мифологические сюжеты (с «названиями», как у Стесихора), а в память о дионисическом происхождении жанра каким-то образом ввел в него сатиров; из такого дифирамба выросла потом аттическая трагедия. Певец Аполлона, упорядочивающий песню Диониса, — таким сохранило образ Ариона предание, таким предстает он в знаменитой легенде о том, как его спас среди моря священный Аполлонов дельфин.

4

Итак, три поколения поэтов в три приема разработали все три элемента гимнической хоровой лирики. Естественно было бы ожидать, что следующее, четвертое поколение пожнет плоды — наступит полный и всесторонний расцвет этого жанра. Но этого не случилось. Четвертое поколение наступило и дало своего поэта — Ивика; но наступило оно с опозданием, около 540 г., поэта дало явно менее значительного, чем предшествующие и последующие, а жанр, в котором писал этот поэт, был непохож на все, что мы видели до сих пор:

Вот снова Эрот
Томными исподлобья очами глядит на меня,
Пестрыми чарами снова гонит меня
В бескрайние сети Киприды,
Он близок, и я дрожу,
Как скакун, состарившийся меж побед,
Когда быструю колесницу нехотя он тянет к ристалищу...

Представить себе такую песню исполняемой хором на всенародном празднестве вряд ли возможно. Это не гимн, это энкомий — песня в честь хозяина пира; до сих пор этот жанр почти не разрабатывался лириками, теперь он выступает на первый план. На смену песням для государства приходят песни для отдельных лиц —

друзей и покровителей поэта. У Ивика таким покровителем и героем его любви был Поликрат, сын Поликрата, знаменитого самосского тиранна, героя легенды о перстне счастья. Ивику и самому в молодости народ предлагал стать тиранном в его родном италийском Регии, но он отказался и предпочел быть не тиранном, а поэтом тираннов. Он стал странствующим певцом, и о безвестной смерти его было сложено поэтическое предание, по которому Шиллер написал балладу «Ивиковы журавли».

Таким переменам были свои причины. Около середины VI в. обрывается распространение греческой колонизации: наступление Персии запирает Грецию с востока (546 г. — это падение Креза в Сардах, поэтически описанное потом Вакхилидом), наступление Карфагена — с запада. В стране разом обостряются все внутренние противоречия, в дорийских городах узду власти затягивает аристократическая олигархия, в ионийских городах — демагогическая тиранния; современниками Ивика были элегик Феогнид, самый откровенный певец сословной борьбы во всей греческой поэзии, и философ Пифагор, отчаянно пытавшийся сплотить аристократию вокруг математических истин и мистических заповедей. Праздничная поэзия гимнов, пеанов, просодиев и гипорхем была уже бессильна служить единению полиса. Растет ощущение, что пора хоровой лирики миновала, что настало время подведения итогов: младший современник Ивика Лас Гермионский, работавший при афинском тиранне Писистрате, пишет первое известное по упоминаниям теоретическое сочинение о музыке. Ему же приписывалось сочинение «асигматической песни» — оды без единого звука «с»: эксперименты такого рода обычны лишь тогда, когда живой расцвет поэтической формы уже позади. Намек на эту оду мелькает в одном месте у Пиндара (фр. 70 b), и на этом основании в потомстве сложилось предание, что Пиндар был учеником Ласа.

Обновить хоровую лирику, вернуть ей ее место в полисной культуре могла лишь полная переориентация – от песен, обращенных к богам, к песням, обращенным к людям. Греческой поэзии посчастливилось: поэт, который сделал такую перестройку, нашелся. Это был главный деятель следующего, пятого поколения греческих лириков – Симонид Кеосский (556–468); расцвет его около 510–500 гг., сверстниками его были такие мыслители, как Гераклит и Парменид, первые поэты аттической трагедии Феспид и Фриних, первый крупный ионийский прозаик Гекатей – люди уже нового цикла греческой культуры.

Симонид сумел с замечательной чуткостью нащупать то место, где поэзия во славу человека и поэзия во славу государства смыкались, где событие личной жизни воспеваемого приобретало государственное значение. Он стал творцом двух новых жанров хоровой лирики: «эпиникия» – песни в честь победы на состязаниях, и «френа» – плача о смерти именитого гражданина. До него френы обходились старыми фольклорными формами, а эпиникиев вообще не существовало. Это был отклик на новую форму общественной и религиозной жизни Греции – всеэллинские состязания, справляемые периодически, в праздничной обстановке «божьего перемирия», питающие не только чувство местного полисного патриотизма, но и межполисного всенародного единства. Такие празднества по инициативе дельфийского оракула распространились по Греции именно в VI в.: в 586 г. были учреждены Пифийские игры, в 582 г. – Истмийские, в 573 г. – Немейские, вместе с ними оживились и старые Олимпийские. Победа гражданина на таких играх считалась общегражданским торжеством, и песня ему была песней его городу; точно так же и смерть знатного гражданина была общей потерей, и плач о нем собирал не только родню и друзей, но и всех сограждан. Оба повода – и самый славный, и самый скорбный час человеческой жизни –

были как нельзя более удобны для размышлений на моральные темы: о том, что в жизни все непрочно и переменчиво, что человек не должен полагаться на себя и превозноситься душой и что чувство меры — превыше всего; а такая мораль лучше всего служила интересам полисного гражданского равновесия. Этот моралистический элемент стал четвертым в составе хорической оды и отлично скрепил в ней исконные три — религиозный, повествовательный, личный. Конечно, это не было новостью, греческая поэзия любила морализм еще с гесиодовских времен; но из всех ранних лириков греческие антологисты собирали нравственные сентенции единицами, а из одного Симонида — десятками. Конечно, это не было откровениями глубокой мудрости, такая философия умеренности и здравого смысла всегда колебалась на грани банальности; но недаром именно к Симониду обратился в своей нравственной диалектике Платон, сохранивший в «Протагоре» характернейший фрагмент Симонидовой морали:

Трудно стать человеком, который хорош —
Безупречен, как квадрат,
И рукою, и ногою, и мыслью...
Даже слово Питтака, хоть и мудр его язык, —
«Знатным мужем быть нелегко» —
Слышится мне неладным...
Только богу ведь это дано;
А смертному люду нельзя не быть дурным,
Если сжало его необорное несчастие,
Всякий в доброй доле добр, в злой доле зол:
Кого любят боги, тот и лучше всех...
Оттого и не брошу я сужденных мне лет
Вслед пустой надежде на несбыточное —
Между нами, рвущими плоды широкой земли,
Непорочного взыскуя человека;
А найдись мне такой — я повестил бы вам о нем...
И того я рад любить и хвалить,
Кто не делал в жизни нарочного зла;
С неизбежным же и боги не борются...

Пусть не будет он недобр, пусть не будет закоснел,
Пусть он знает Правду, нужную городу, –
И такой он здоров, и такого мне довольно, и такого я не попрекну:
Ведь и так несчетно племя пустых людей;
Что без примеси дурного – то и благо!

Эта спокойная всеприемлющая ясность, мягкость и доброжелательность Симонида навсегда осталась в благодарной памяти греческих читателей. Величавая страстность Пиндара не заслонила ее: Симонид был человечнее. «В сострадании он превосходит даже Пиндара: тот поражает великолепием, этот обращается к чувствам», – писал через пятьсот лет Дионисий Галикарнасский. Счастливо сохранившимся образцом этого свойства Симонидовой поэзии дошла до нас его «жалоба Данаи», брошенной в море с младенцем Персеем, – один из самых по-современному звучащих отрывков во всей греческой поэзии:

...Когда в чеканном челне
Зашумел дующий ветер,
Когда взволновавшаяся зыбь
Закачала его течением,
То, обнявши нежной рукой
Персея с заплаканными щеками,
Сказала она:
«Как тяжко мне, сынок!
Млечною твоею душой
Дремлешь ты в нерадостном тереме,
Сбитом медными гвоздями,
Под лунным светом сквозь синий мрак.
Над кудрями твоими ты не чуешь
Соленой глуби встающих волн,
Не слышишь воющего ветра,
Лежишь, пригожий,
Закутанный в красную шерсть,
Не повернешь и ушко к словам моим,
Словно тебе и страх не в страх.
Спи, маленький, спи, –
Пусть уснет и море,

Пусть уснет и горе,
Пусть к нам переменится воля твоя,
Родитель Зевс, –
Прости мне эту дерзость ради сына».

Большинство сохранившихся фрагментов Симонида, по-видимому, осталось от френов (в том числе и эта жалоба) и эпиникиев (эпиникии его были собраны александрийскими учеными в несколько книг по видам побед: борцам, бегунам, колесничникам и т. д.), значительно меньше — от традиционных гимнов, пеанов, дифирамбов, энкомиев; большой известностью пользовались его элегии гражданского содержания и стихотворные надписи («эпиграммы»), приписывались ему даже трагедии. Первую славу он снискал, работая в Афинах при меценатствующих тираннах Писистратидах; после падения тираннии уехал в Фессалию под покровительство краннонских Скопадов; некоторое время странствовал по Греции, оставляя по себе память острыми изречениями и высокими гонорарами, которые он брал за эпиникии; потом вновь вернулся в Афины, примирившись с демократическим режимом и даже сочинив надпись для памятника тираноборцам. Вершиной его успеха были годы греко-персидских войн: друг Фемистокла и Павсания, он сумел найти поэтические слова для выражения всеэллинского патриотизма, так трудно дававшегося полисной Греции и так картинно запомнившегося потомству. Это ему принадлежит знаменитая эпитафия спартанцам, павшим при Фермопилах:

Путник, весть передай согражданам в Лакедемоне:
Их приказаньям верны, здесь мы в могиле лежим, –

и не менее знаменитый френ о них же, отрывок которого сохранился:

Павшие в Фермопилах, –
Славна их участь, красен их жребий:
Курган их – алтарь, возлиянье - память, скорбь о них – хвала,

И таких похорон
Не затмит всеукрощающее время.
Здесь свято место, где прах храбрецов,
А печется о нем
Добрая молва по всей Элладе,
И свидетель тому — спартанский Леонид,
Чей след на земле —
Вечная краса доблести и славы.

5

Симонид умер в глубокой старости, окруженный почетом, при дворе тиранна Гиерона Сиракузского. Преобразованную им хоровую лирику он оставил в наследство поэтам следующего, шестого поколения, расцвет которого приходится на 470—460 гг. Это и были Пиндар и Вакхилид — лирики, чье творчество известно нам лучше всего. Двух более несхожих поэтов-сверстников трудно вообразить: уже в античности они сопоставлялись по привычной схеме — как аккуратный талант и беспорядочный гений. «Кем бы ты предпочел быть из лириков — Вакхилидом или Пиндаром? а из трагиков — Ионом Хиосским или великим Софоклом? — спрашивает анонимный автор трактата I в. н. э. „О возвышенном". — Конечно, Вакхилид и Ион не допускают ни единой ошибки в гладком своем чистописании, а Пиндар и Софокл, катясь, как пожар, все сожигающий на пути, то и дело непонятно меркнут и неудачно спотыкаются, — но кто, будучи в здравом уме, не отдаст всего Иона за одного Софоклова „Эдипа"?» Так считали все,— только не современники. Для них законным наследником и продолжателем Симонида был именно Вакхилид.

Вакхилид Кеосский был родным племянником Симонида, учился у него, ездил с ним в Сицилию, а потом, по-видимому, мирно работал на родном Кеосе; есть

неясное свидетельство, что ему пришлось побывать в изгнании — в Пелопоннесе, но никаких следов в творчестве это не оставило. Самые ранние его фрагменты относятся к 480-м годам, самая поздняя датируемая ода — к 452 г. От Симонида он воспринял все лучшее в его манере: ясность мысли, плавность фразы, легкость слога; рассказ его мифов связен, мораль его обильных сентенций спокойна и мягка. Но и только. Симонид-человек, умный собеседник великих мира сего; Симонид-гражданин, глашатай победы над персидским нашествием; Симонид-искатель, радующийся новизне и разнообразию своих поэтических форм, — все это не нашло отклика в Вакхилиде. Анекдотов о нем не рассказывали, великие события в его стихах не отражались, из всех лирических жанров он по-настоящему разрабатывает только эпиникий и дифирамб. Вакхилид — не открыватель нового, не преобразователь старого, он только продолжатель, довершитель, гармонизатор. Он безличен: если в стихах Симонида мастер творил мастерство, то здесь мастерство растворяет в себе мастера. Своей системой художественных средств он может выразить все, но что именно выражать, ему безразлично. Это не порок, а достоинство: греки высоко ценили именно такое искусство, опирающееся на хорошую школу, уверенное и надежное. Когда Гиерон Сиракузский одержал свою последнюю олимпийскую победу, оду о ней он заказал не Пиндару, а Вакхилиду, потому что он знал, чего можно ждать от Вакхилида, а чего можно ждать от Пиндара — не знал никто.

Пиндар появляется в этом ясном мире поздней хоровой лирики как чужак, как человек вне традиций. Он пришел из Беотии — области богатой, но отсталой, в культурном движении VII—VI вв. не участвовавшей. Здесь была своя лирическая школа, но очень замкнутая и архаичная, ее поэты пользовались местным диалектом и разрабатывали местные мифы. Характерно, что среди них были женщины — самая талантливая из них, Корин-

на из Танагры, едва не попала в александрийский канон великих лириков. Но Пиндар не стал продолжателем местной школы: легенда изображает его антагонистом Коринны в состязаниях перед беотийскими слушателями, терпящим от нее поражения. Музыкальное образование он получил в Афинах, новом центре самых передовых художественных тенденций, где свежи были следы деятельности Ласа и Симонида; но он не пошел и за ними — легенда изображает его соперником Симонида и Вакхилида при сиракузском дворе и видит намеки на это соперничество даже в самых невинных Пиндаровых словах. В арсенал хоровой лирики он пришел на готовое и чувствовал себя здесь не законным наследником, а экспроприатором, все перестраивающим и перекраивающим по собственному усмотрению. Отсюда постоянное напряженное усилие, постоянное ощущение дерзания и риска, присутствующее в его песнях: если Вакхилид каждую новую песню начинает спокойно и легко, как продолжение предыдущей, то для Пиндара каждая песня — это отдельная задача, требующая отдельного решения, и каждую он берет с бою, как впервые в жизни. Конечно, набор своих приемов и привычек у него есть, но общее чувство непредсказуемости его лирических путей не покидает читателя — как современного, так и античного. Античного читателя, привыкшего к порядку и норме, это смущало больше, чем современного; и он оправдывал Пиндара двумя соображениями: во-первых, это «поэт дарования», а не «поэт науки», и такому законы не писаны; а во-вторых, это поэт «высокого стиля», в котором главное достоинство — «мощь», и все остальные качества отступают перед ней —

Как с горы поток, напоенный ливнем
Сверх своих брегов, устремляет воды, —
Рвется так, кипит глубиной безмерной
Пиндара слово.

(Гораций, IV, 2, пер. Н.Гинцбурга)

В древнегреческой системе ценностей было понятие, очень точно выражающее художественный — и не только художественный — идеал Пиндара: καιρός, «верный момент» («...А знать свой час — превыше всего» — Пиф. 9, 78). Это та точка, в которой индивидуальные целенаправленные усилия счастливо совпадают с непознаваемой волей судьбы: только такое совпадение и приносит успех как поэту в песне, так и борцу на состязании, оно всегда неповторимо и всегда рискованно. Люди более спокойные и вдумчивые предпочитали этому понятию другое, смежное, μέτρον, «верная мера», в котором человеческая воля встречается не с таинственной судьбой, а с разумным законом событий; но Пиндару и его публике первое понятие было ближе. Оно отвечало их недавнему душевному опыту: только что Греции пришлось сразиться с могучей Персией, и, вопреки всякому ожиданию, она вышла победительницей; ум мог искать этому причину в любых «законах» божеских или человеческих, но сердце чувствовало, что прежде всего это было счастье, мгновение, καιρός. Греко-персидские войны всколыхнули в стране и нарождающуюся (пока еще весьма умеренную) демократию, и военно-аристократическую олигархию, для которой всякая война тоже была «своим часом»; первая нашла свой голос в поэзии ионян Симонида и Вакхилида, вторая — в поэзии Пиндара для его дорийских заказчиков из Сицилии и Эгины.

6

Но не успел еще наступить этот раскол — и стилистический, и идеологический — между двумя направлениями, пиндаровским и вакхилидовским, в греческой хоровой лирике почувствовались признаки перемен, еще более важных, — перемен, означавших конец всего классического периода ее истории. Обстановка, в которой лирика жила и служила городу-государству,

была в век Перикла уже не та, что в век Солона. В развитом полисе V в. до н. э. находятся иные, более действенные формы организации общественного сознания, чем обряд и сопровождающие его песнопения: прежде всего это политическое красноречие. Лирика перестает быть осмыслением полисного единства и остается лишь его украшением. Граждане все меньше чувствуют себя участниками лирического обряда, все больше — сторонними зрителями. Песни Симонида были таковы, что им мог подпевать каждый присутствующий — хотя бы в душе; песни нового времени становятся таковы, что присутствовать при них можно только в немом любовании. И поэты делают все, чтобы поразить души слушателей именно таким чувством; а вместе с поэтами и еще больше, чем поэты, — музыканты. Как когда-то начало, так и теперь конец классической лирики начинается с перемен в смежном искусстве — музыке.

Толчок, который дала духовая музыка развитию струнной музыки, не пропал даром. На протяжении VI—V вв. техника лирной игры непрерывно совершенствуется, из простого инструмента извлекаются все более сложные звуковые эффекты. Даже сам инструмент стремится усовершенствоваться: музыкант за музыкантом пытается прибавить к семиструнной лире одну, две, три, четыре новые струны, вызывая смятение и отпор традиционалистов. Искусство пения уже не поспевает за искусством музыки: не музыка теперь помогает восприятию слов, а слова мешают восприятию музыки. За практикой следует теория: в середине V в. знаменитый музыкант Дамон, учитель и советник Перикла, разрабатывает учение о непосредственном, без помощи слов, воздействии музыкальных мелодий на душу человека; и, конечно, кифареды и кифаристы тотчас спешат проверить эту теорию на практике. Музыка в лирике становится главным, поэзия — второстепенным; она или стушевывается до скромной подтекстовки, или, наоборот, напрягается до такой изысканности и вычурности, которая давала

возможность проявиться всему богатству средств новой музыки. Опыт Пиндара при этом, конечно, был неоценим («если сравнить дифирамбический стиль Пиндара и Филоксена, то характеры в них будут разные, а стиль один и тот же», — пишет позднейший теоретик Филодем). Главным поприщем экспериментов в новом направлении становится жанр дифирамба: гимны писались по заказу и поневоле были традиционны, дифирамбы сочинялись добровольно для ежегодных состязаний хоров в Афинах и могли живее откликаться на запросы публики. Но подобрать хоры, способные освоить нарастающую сложность песенной манеры, становилось все труднее, — и вот рядом с поздним лирическим жанром, хоровым дифирамбом, вновь оживает самый ранний лирический жанр, сольный ном. История лирики, начавшаяся сольными номами Терпандра, заканчивается сольными номами Тимофея.

Все подробности этой эволюции скрыты от нас: по истории греческой музыки наши материалы ничтожно скудны. Деятельность седьмого и восьмого поколений хоровой лирики (расцвет их — около 430 и около 390 гг. до н. э.) для нас сливается. Главными именами седьмого поколения были Меланиппид с Мелоса и Фриний с Лесбоса, оба работавшие в Афинах; когда в «Воспоминаниях» Ксенофонта (I, 4, 3) Сократ просит собеседника перечислить лучших мастеров во всех искусствах, тот перечисляет: «в эпосе Гомер, в трагедии Софокл, в скульптуре Поликлет, в живописи Зевксид, а в дифирамбе Меланиппид». Главными именами восьмого поколения были ученик Меланиппида Филоксен Киферский (ок. 435–380 гг.) и ученик Фриния Тимофей Милетский (ок. 450–360 гг.). Филоксен работал преимущественно в жанре дифирамба, Тимофей — в жанре нома; впрочем, эти жанры уже сближались, Филоксен смущал современников тем, что вводил в дифирамб сольные партии, и не менее вероятно, что Тимофей вводил в ном хоровые. Филоксен запомнился потомкам как

один из самых веселых и остроумных людей своего времени: он жил при дворе сурового тиранна Дионисия Сиракузского (который сам был поэтом-любителем, только неудачливым), и его дифирамб «Киклоп» о любви чудовищного великана к нежной нимфе, а нимфы к пастуху пользовался особенным успехом не только из-за изящной гротескности этих образов, но и из-за того, что в них видели изображение соперничества Филоксена с Дионисием в любви к придворной флейтистке. Тимофей же запомнился только как борец за новое искусство, вызывающий и травимый: это у него будто бы спартанские судьи ножом отрезали две лишние струны на кифаре, и он покончил бы самоубийством, если бы его не отговорил его старший товарищ, великий трагик-новатор Еврипид. Это ему принадлежали дерзкие стихи:

Старого я не пою: новое мое – лучше!
Царь наш – юный Зевс, а Кроново царство миновало:
Прочь, старая Муза!

От Тимофея сохранился большой папирусный отрывок нома «Персы» (ок. 400 г.), с которого, по преданию, началось его признание и слава; он тоже кончается самоутверждением: что Терпандр сделал для старой музыки, то он, Тимофей, сделал для новой, – говорит поэт. Отрывок был найден в 1902 г. и напряженной вычурностью своего стиля поразил даже ко всему готовых филологов: редко кто из них, комментируя находку, избегал сакраментального слова «декадентство»; особенно раздражали такие непривычности, как натуралистически ломаная речь в устах перса перед греком, такие метафоры, как «сосновые ладейные ноги» – весла, «мраморные дети ртов» – зубы, такие сравнения, как «было море в трупах, как небо в звездах...»[1]. В то же время

[1] Первый русский перевод «Персов» (Д. П. Шестакова) был напечатан в «Ученых записках» Казанского университета в 1904 г., когда там учился молодой Виктор (еще не Велимир) Хлебников: почти наверное он его читал.

в выразительности и темпераменте отказать этим стихам было невозможно. Нетрудно представить, что тексты этой реформированной лирики могли через двести лет стать предметом школьного обучения (как о том свидетельствует Полибий, IV, 20), а музыка ее — лечь в основу всей музыкальной «массовой культуры» наступающего эллинизма.

Александрийские филологи III в. не случайно в своей систематизации литературного наследия прошлого провели четкую черту именно после поколения Пиндара и Вакхилида: по сю сторону ее продолжался живой литературный процесс, по ту сторону оставалась отодвинувшаяся в былое классика. Из великих поэтов хоровой лирики, чьи стихи удалось собрать, были отобраны шесть самых громких имен — приблизительно по одному на поколение, — к ним добавили три крупнейших имени поэтов монодической лирики; так составился «канон» девяти лирических поэтов (по числу муз), в чьих образах закрепилась для потомства целая эпоха греческой литературы. Всех их благодарно перечисляет безымянная эпиграмма «Палатинской антологии» (IX, 184, пер. Л. Блуменау):

Муз провозвестник священный, Пиндар; Вакхилид, как сирена,
Пеньем пленявший; Сапфо, цвет эолийских харит;
Анакреонтовы песни; и ты, из Гомерова русла
Для вдохновений своих бравший струи Стесихор;
Прелесть стихов Симонида; пожатая Ивиком жатва
Юности первых цветов, сладостных песен любви;
Меч беспощадный Алкея, что кровью тираннов нередко
Был обагряем, права края родного храня;
Женственно-нежные песни Алкмана,— хвала вам! Собою
Лирику начали вы и положили ей грань.

P. S. *Счет по поколениям встречается у средневековых авторов: «такой-то был учеником такого-то, а тот — такого-то, а тот — самого Алкуина, а тот — самого*

Беды». Б. И. Ярхо по такому счету разделил на десять поколений всю раннесредневековую латинскую литературу. Я попробовал сделать то же здесь, разобраться в исторической динамике пестрого, плохо сохранившегося материала, который в традиционных учебниках излагался неудобозапоминаемо. Когда доклад обсуждался на чтениях памяти С. Л. Утченко при «Вестнике древней истории», оказалось, что потребность эта была не у меня одного. Сохранившиеся фрагменты Стесихора были потом полностью переведены Н. Н. Казанским, а хорошая антология античной мелики, хоровой и монодической, вышла под заглавием «Древнегреческая мелика». М., 1988.

ПОЭЗИЯ ПИНДАРА

1

Пиндар — самый греческий из греческих поэтов. Именно поэтому европейский читатель всегда чувствовал его столь далеким. Никогда он не был таким живым собеседником новоевропейской культуры, каковы бывали Гомер или Софокл. У него пытались учиться создатели патетической лирики барокко и предромантизма, но уроки эти ограничились заимствованием внешних приемов. В XIX в. Пиндар всецело отошел в ведение узких специалистов из классических филологов и по существу остается в этом положении до наших дней. Начиная с конца XIX в., когда Европа вновь открыла для себя красоту греческой архаики, Пиндара стали понимать лучше. Но широко читаемым автором он так и не стал. Даже профессиональные филологи обращаются к нему неохотно.

Может быть, одна из неосознаваемых причин такого отношения — естественное недоумение современного человека при первой встрече с основным жанром поэзии Пиндара, с эпикиниями: почему такой громоздкий фейерверк высоких образов и мыслей пускается в ход по такой случайной причине, как победа такого-то жокея или боксера на спортивных состязаниях? Вольтер писал (ода 17): «Восстань из гроба, божественный Пиндар ты, прославивший в былые дни лошадей достойнейших мещан из Коринфа или из Мегары, ты, обладавший не

сравненным даром без конца говорить, ничего не сказав, ты, умевший отмерять стихи, не понятные никому, но подлежащие неукоснительному восторгу...». Авторы современных учебников греческой литературы из уважения к предмету стараются не цитировать этих строк, однако часто кажется, что недоумение такого рода знакомо им так же, как и Вольтеру.

Причина этого недоумения в том, что греческие состязательные игры обычно представляются человеку наших дней не совсем правильно. В обширной литературе о них (особенно в популярной) часто упускается из виду самая главная их функция и сущность. В них подчеркивают сходство с теперешними спортивными соревнованиями; а гораздо важнее было бы подчеркнуть их сходство с такими явлениями, как выборы по жребию должностных лиц в греческих демократических государствах, как суд божий в средневековых обычаях, как судебный поединок или дуэль. Греческие состязания должны были выявить не того, кто лучше всех в данном спортивном искусстве, а того, кто лучше всех вообще — того, кто осенен божественной милостью. Спортивная победа — лишь одно из возможных проявлений этой божественной милости; спортивные состязания — лишь испытание, проверка (ἔλεγχος) обладания этой божественной милостью. Именно поэтому Пиндар всегда прославляет не победу, а победителя; для описания доблести своего героя, его рода и города он не жалеет слов, а описанию спортивной борьбы, доставившей ему победу, обычно не уделяет ни малейшего внимания. Гомер в XXIII книге «Илиады» подробно описывал состязания над могилой Патрокла, Софокл в «Электре» — дельфийские колесничные бега, даже Вакхилид в своих изящных эпиникиях находит место для выразительных слов о коне Гиерона; но Пиндар к этим подробностям тактики и техники был так же равнодушен, как афинский гражданин к тому, какими камешками или бобами производилась жеребьевка в члены Совета пятисот.

Фантастический почет, который воздавался в Греции олимпийским, пифийским и прочим победителям, стремление городов и партий в любой борьбе иметь их на своей стороне — все это объяснялось именно тем, что в них чтили не искусных спортсменов, а любимцев богов. Спортивное мастерство оставалось личным достоянием атлета, но милость богов распространялась по смежности на его родичей и сограждан. Идя на войну, граждане рады были иметь в своих рядах олимпийского победителя не потому, что он мог в бою убить на несколько вражеских бойцов больше, чем другие, а потому, что его присутствие сулило всему войску благоволение Зевса Олимпийского. Исход состязаний позволял судить, чье дело боги считают правым, чье нет. Греки времен Пиндара шли на состязания с таким же чувством и интересом, с каким шли к оракулу Не случайно цветущая пора греческой агонистики и пора высшего авторитета дельфийского оракула так совпадают. Кроме четырех общегреческих состязаний — Олимпийских, Пифийских, Немейских, Истмийских, — у Пиндара упоминается около 30 состязаний областных и местных: в Фивах, Эгине, Афинах, Мегаре, Аргосе, Тегее, Онхесте, Кирене и др. Места этих игр сетью покрывали всю Грецию, их результаты складывались в сложную и пеструю картину внимания богов к людским делам. И современники Пиндара напряженно вглядывались в эту картину, потому что это было для них средством разобраться и ориентироваться во всей быстро меняющейся обстановке. Эта напряженная заинтересованность в переживаемом мгновении — самая характерная черта той историко-культурной эпохи, закат которой застал Пиндар.

Предшествующая эпоха, время эпического творчества, этой заинтересованности не имела. Мир эпоса — это мир прошлого, изображаемый с ностальгическим восхищением во всех своих мельчайших подробностях. В этом мире все начала и концы уже определены, все причинно-следственные цепи событий уже выявлены и

реализованы в целой системе сбывшихся предсказаний. Этот мир пронизан заданностью: Ахилл знает ожидающее его будущее с самого начала «Илиады», и никакой его поступок ничего не сможет изменить в этом будущем. Это относится к героям, к тем, чьи судьбы для поэта и слушателя выделяются из общего потока сменяющихся событий. Для остальных людей существует только этот общий поток, однообразный, раз навсегда заданный круговорот событий: «Листьям в древесных дубравах подобны сыны человеков...» («Илиада», XXI, 464). Простому человеку предоставляется лишь вписывать свои поступки в этот круговорот; как это делается, ему может объяснить поэт новой эпохи, поэт эпоса, уже опустившегося до его социального уровня, — Гесиод.

Но эпоха социального переворота VII—VI вв., породившая Гесиода и его пессимистически настроенных слушателей, выделила и противоположный общественный слой — ту аристократию, члены которой ощущали себя хозяевами жизни, готовыми к решительным действиям, борьбе и победе или поражению. Их искусством и стала новая поэзия — лирика. Эпос воспевал прошедшее время — лирика была поэзией настоящего времени, поэзией бегущего мгновения. Ощущение решимости к действию, исход которого лежит в неизвестном будущем, создавало здесь атмосферу тревожной ответственности, неведомую предшествующей эпохе. Эпос смотрел на свой мир как бы издали, разом воспринимая его как целое, и ему легко было видеть, как все совершающиеся в этом мире поступки ложатся в систему этого целого, ничего в ней не меняя. Лирика смотрела на мир как бы изблизи, взгляд ее охватывал лишь отдельные аспекты этого мира, целое ускользало из виду, и казалось, что каждый новый совершающийся поступок преобразует всю структуру этого целого. Эпический мир в его заданности был утвержден раз навсегда — новый мир в его изменчивости подлежал утверждению ежеминутно вновь и вновь. Это утверж-

дение и взяла на себя лирика — в первую очередь хоровая лирика.

Жанры хоровой лирики делились на две группы: в честь богов (гимны, пеаны, дифирамбы, просодии, парфении) и в честь людей (гипорхемы, энкомии, френы, эпиникии). Именно в такой последовательности они располагались в александрийском издании сочинений Пиндара; но сохранились из них только эпиникии. Можно думать, что это не случайно. Лирика в честь богов говорила прежде всего о том, что в мире вечно, лирика в честь людей — о том, что в мире изменчиво; последнее было практически важнее для Пиндара с его современниками и нравственно содержательнее для читателей александрийской и позднейших эпох. Каждый эпиникий был ответом на одну задачу поставленную действительностью; вот совершилось новое событие — победа такого-то атлета в беге или в кулачном бою: как включить это новое событие в систему прежних событий, как показать, что оно хоть и меняет, но не отменяет то, что было в мире до него? Чтобы решить эту задачу, лирический поэт должен был сместиться с точки зрения «изблизи» на точку «издали», охватить взглядом мировое целое в более широкой перспективе и найти в этой перспективе место для нового события. В этом и заключалось то утверждение меняющегося мира, глашатаем которого была лирика.

Очень важно подчеркнуть, что речь здесь идет именно об утверждении и никогда — о протесте. Для Пиндара все, что есть, — право уже потому, что оно есть. «Неприятие мира», столь обычное в новоевропейской цивилизации со времен средневекового христианства и до наших дней, у Пиндара немыслимо. Все, что есть, то заслуженно и истинно. Мерило всякого достоинства — успех. Центральное понятие пиндаровской системы ценностей — ἀρετή — это не только нравственное качество, «доблесть», это и поступок, его раскрывающий, «подвиг», это и исход такого поступка, «успех». Каждого героя-победителя Пиндар прославляет во всю силу

своей поэзии но если бы в решающем бою победил его соперник, Пиндар с такой же страстностью прославил бы соперника. Для Пиндара существует только доблесть торжествующая; доблесть, выражающаяся, например, в стойком перенесении невзгод, для него — не доблесть. Это потому, что только успех есть знак воли богов, и только воля богов есть сила, которой держится мир. Слагаемые успеха Пиндар перечисляет несколько раз: во-первых, это «порода» (γένος) предков победителя, во-вторых, это его собственные усилия — «траты» (δαπάνα) и «труд» (πονος), и только в-третьих — это воля богов, даровавшая ему победу (δαίμων). Но фактически первые из этих элементов также сводятся к последнему: «порода» есть не что иное, как ряд актов божественной милости по отношению к предкам победителя, «траты» есть результат богатства, тоже ниспосланного богами (о неправедной наживе у Пиндара не возникает и мысли), а «труд» без милости богов никому не впрок:

Все лучшее — от природы;
Вытверженная доблесть многих побуждает к славе,
Но без бога — сподручнее безвестие.
Есть ближние пути и дальние пути;
Единая забота -- не всякому впрок;
Трудно взойти до умения...

(Ол. 9, 100—107)

Трата и труд,
Вечные приспешники доблести,
Борются за скрытый в опасностях подвиг.
За кем успех —
Тот и мудр во мнении людском...

(Ол. 5, 15—18)

2

Утвердить новое событие, включив его в систему мирового уклада, — это значило: выявить в прошлом такой ряд событий, продолжением которого ока-

зывается новое событие. При этом «прошлое» для Пиндара — конечно, прошлое мифологическое: вечность откристаллизовывалась в сознании его эпохи именно в мифологических образах. А «ряд событий» для Пиндара — конечно, не причинно-следственный ряд: его дорационалистическая эпоха мыслит не причинами и следствиями, а прецедентами и аналогиями. Такие прецеденты и аналогии могут быть двух родов — или метафорические, по сходству, или метонимические, по смежности. «Зевс когда-то подарил победу старику Эргину на Лемносских состязаниях аргонавтов — что же удивительного, что теперь в Олимпии он подарил победу седому Псавмию Камаринскому (герою Ол. 4)?» — вот образец метафорического ряда. «Зевс когда-то благословлял подвиги прежних отпрысков Эгины — Эака, Теламона, Пелея, Аянта, Ахилла, Неоптолема, — что же удивительного, что теперь он подарил победу такому эгинскому атлету, как Алкимедонт (Ол. 8), или Аристоклид (Нем. 3), или Тимасарх (Нем. 4), или Пифей (Нем. 5), или Соген (Нем. 6) и т. д.?» — вот образец метонимического ряда.

Метонимические ассоциации, по смежности, были более легкими для поэта и более доступными для слушателей: они могли исходить от места состязаний (так введены олимпийские мифы о Пелопе и Геракле в Ол. 1, 3, 10), от рода победителя (миф о Диоскурах в Нем. 10), но чаще всего — от родины победителя и ее мифологического прошлого: здесь всегда возможно было начать с эффектно-беглого обзора многих местных мифов, чтобы потом остановиться на каком-нибудь одном (так Пиндар говорит об Аргосе в Нем. 10, о Фивах в Истм. 7; одним из первых произведений Пиндара был гимн Фивам, начинавшийся: «Воспеть ли вам Исмена..., или Мелию..., или Кадма..., или спартов..., или Фиву..., или Геракла..., или Диониса..., или Гармонию...?» — на что, по преданию, Коринна сказала поэту: «Сей, Пиндар, не мешком, а горстью!»). Метафорические ассоциации вы-

зывали больше трудностей. Так, эффектная ода Гиерону, Пиф. 1, построена на двух метафорах, одна из них — явная: больной, но могучий Гиерон уподобляется больному, но роковому для врага Филоктету; другая — скрытая: победы Гиерона над варварами-карфагенянами уподобляются победе Зевса над гигантом Тифоном:

...А кого не полюбит Зевс, —
Тот безумствует пред голосом Пиерид
И на суше, и в яростном море,
И в страшном Тартаре,
Где простерт божий враг — стоголовый Тифон,
Некогда вскормленный киликийской многоименной пропастью,
Ныне же Сицилия и холмы над Кумами в ограде валов
Давят его косматую грудь,
И привязь его —
Снежная Этна, столп небес,
Вечная кормилица режущих бурь,
Этна, чьи недра —
Чистейший поток неподступного огня,
Чьи потоки
Хлещут в белый день валами пара,
А в ночах
Красное пламя с грохотом катит скалы к просторам пучин.
Это от ползучего чудовища
Бьет ввысь страшная Гефестова струя, —
Диво на взгляд, диво на слух,
Как он вкован в Этну
Меж подошвой и вершиной в черной листве
И как рвет ему опрокинутую спину
Острое ложе.
О Зевс,
Быть бы мне любимым пред тобою —
Пред тобою, правящим эту высь,
Лоб многоплодной земли,
По имени которой
Славный зиждитель возвеличил ближний город,
Когда в Пифийском беге выкликнул глашатай
Гиерона,
Благопобедного среди колесниц!

Плавателю первая радость —
Попутный ветер от пристани,
Ибо в нем — надежда на лучший возврат.
Если должно судить по схожей судьбе —
Быть твоему городу славным в венках и скакунах,
Именитым в песенных праздниках.
Ликиец Феб,
Царящий над Делосом, влюбленный в Кастальский Парнас,
Пожелай этой доли в сердце своем
Краю лучших мужей.
От богов рождены
Все свершения смертных доблестей:
Все, кто мудр, все, кто силен, все, кто речист.
В жажде хвалить героя
Да не вылетит за черту борьбы
От толчка моих рук меднощекий дрот —
Пусть бьет в цель, перестигнувши соперников!
Если время будет вечно, как сейчас,
Править ему обилие и доход,
А от муки пошлет ему забвение, —
Запомнит Гиерон,
В скольких войнах сколькие битвы
Выстоял он испытанною душою,
Между тем как божья ладонь
Несла ему честь, какой не срывал никто из эллинов —
Высокий венец богатств.
Словно Филоктет,
Шел он на битву,
И теснимые гордецы неволею
Льстились ему в друзья.
Так богоравные герои
Плыли, чтобы с Лемноса залучить
Сына Пеанта,
Сокрушителя Приамовой Трои,
Завершителя данайских трудов:
Бессильно ступал он, но в нем был рок.
Так и Гиерону
Бог-направитель
В подкрадывающиеся годы
Приведи достигнуть всего желанного!

(Пиф. 1, 13—58)

Можно полагать, что такая же скрытая ассоциация лежит и в основе оды Нем. 1 в честь Хромия, полководца Гиерона: миф о Геракле, укротителе чудовищ, также должен напомнить об укрощении варварства эллинством, однако уже античным комментаторам эта ассоциация была неясна, и они упрекали Пиндара в том, что миф притянут им насильно. Несмотря на такие сложности, Пиндар явно старался всюду где можно подкреплять метонимическую связь события с мифом метафорической связью, и наоборот. Так, Ол. 2 начинается метафорической ассоциацией — тревоги Ферона Акрагантского уподобляются бедствиям фиванских царевен Семелы и Ино, за которые они впоследствии были сторицей вознаграждены; но затем эта метафорическая ассоциация оборачивается метонимической — из того же фиванского царского дома выходит внук Эдипа Ферсандр, потомком которого оказывается Ферон. Так, Ол. 6 начинается мифом об Амфиарае, введенным по сходству: герой оды, как и Амфиарай, является и прорицателем и воином одновременно, — а продолжается мифом об Иаме, введенным по смежности: Иам — предок героя. Мы мало знаем о героях Пиндара и об обстоятельствах их побед, поэтому метафорические уподобления часто для нас не совсем понятны: почему, например, в Пиф. 9 оба мифа о прошлом Кирены — это мифы о сватовстве? (античные комментаторы простодушно заключали из этого, что адресат оды, Телесикрат, сам в то время собирался жениться); или почему, например, в Ол. 7 все три мифа о прошлом Родоса — это мифы о неприятностях, которые, однако же, все имеют благополучный исход?

Подбор мифов, к которым обращается таким образом Пиндар от воспеваемого им события, сравнительно неширок: и о Геракле, и об Ахилле, и об эгинских Эакидах он говорит по многу раз, а к иным мифам не обращается ни разу. Отчасти это объясняется внешними причинами: если четверть всех эпиникиев посвящена эгинским атлетам, то трудно было не повторяться,

вспоминая эгинских героев от Эака до Неоптолема; но отчасти этому были и более общие основания. Почти все мифы, используемые Пиндаром,— это мифы о героях и их подвигах, причем такие, в которых герой непосредственно соприкасается с миром богов: рождается от бога (Геракл, Асклепий, Ахилл), борется и трудится вместе с богами (Геракл, Эак), любим богом (Пелоп, Кирена), следует вещаниям бога (Иам, Беллерофонт), пирует с богами (Пелей, Кадм), восходит на небо (Геракл) или попадает на острова Блаженных (Ахилл). Мир героев важен Пиндару как промежуточное звено между миром людей и миром богов: здесь совершаются такие же события, как в мире людей, но божественное руководство этими событиями, божественное провозвестие в начале и воздаяние в конце здесь видимы воочию и могут служить уроком и примером людям. Таким образом, миф Пиндара — это славословие, ободрение, а то и предостережение (Тантал, Иксион, Беллерофонт) адресату песни. Применительно к этой цели Пиндар достаточно свободно варьирует свой материал: мифы, чернящие богов, он упоминает лишь затем, чтобы отвергнуть (съедение Пелопа в Ол. 1, богоборство Геракла в Ол. 9), а мифы, чернящие героев,— лишь затем, чтобы тактично замолчать (убийство Фока в Нем. 5, дерзость Беллерофонта в Ол. 13; смерть Неоптолема он описывает с осуждением в пеане 6 и с похвалой в Нем. 7). Связь между героями и богами образует, так сказать, «перспективу вверх» в одах Пиндара; ее дополняет «перспектива вдаль» — преемственность во времени мифологических поколений, и иногда «перспектива вширь» — развернутость их действий в пространстве: например, упоминание об Эакидах в Ол. 8 намечает историческую перспективу героического мира от Эака до Неоптолема, а в Нем. 4 — его географическую перспективу от Фтии до Кипра. Так словно в трех измерениях раскрывается та мифологическая система мира, в которую вписывает Пиндар каждое воспеваемое

м событие. Читателю нового времени обилие упоми-аемых Пиндаром мифов кажется ненужной пестротой, о сам Пиндар и его слушатели чувствовали противо-оложное: чем больше разнообразных мифов сгруппи-овано вокруг очередной победы такого-то атлета, тем репче встроена эта победа в мир закономерного и веч-ого.

3

Изложение мифов у Пиндара определяет-я новой функцией мифа в оде. В эпосе рассказывался иф ради мифа, последовательно и связно, со всей по-робностью ностальгической Erzählungslust. Попутные ифы вставлялись в рассказ в более сжатом, но столь же связном виде. В лирике миф рассказывался ради онкретного современного события, в нем интересны не се подробности, а только те, которые ассоциируются с обытием, и попутные мифы не подчинены главному, а авноправны с ним. Поэтому Пиндар отбрасывает фа-бульную связность и равномерность повествования, он оказывает мифы как бы мгновенными вспышками, выхватывая из них нужные моменты и эпизоды, а ос-тальное предоставляя додумывать и дочувствовать слу-шателю. Активное соучастие слушателя — важнейший элемент лирической структуры: эпический поэт как бы предполагал, что слушатель знает только то, что ему сейчас сообщается, лирический поэт предполагает, что слушатель уже знает и многое другое и что достаточно мимолетного намека, чтобы в сознании слушателя вста-ли все мифологические ассоциации, необходимые поэ-ту. Этот расчет на соучастие слушателя необычайно рас-ширяет поле действия лирического рассказа — правда, за счет того, что окраины этого поля оставляются более или менее смутными, так как ассоциации, возникающие в сознании разных слушателей, могут быть разными.

Это тоже одна из причин, затрудняющих восприятие стихов Пиндара современным читателем. Зато поэт, оставив проходные эпизоды на домысливание слушателю, может целиком сосредоточиться на моментах самых выразительных и ярких. Не процесс событий, а мгновенные сцены запоминаются в рассказе Пиндара: Аполлон, входящий в огонь над телом Корониды (Пиф. 3), ночные молитвы Пелопа и Иама (Ол. 1., Ол. 6), младенец Иам в цветах (Ол. 6), Эак с двумя богами перед змеем на троянской стене (Ол. 8), Геракл на Теламоновом пиру (Истм. 6); а все, что лежит между такими сценами, сообщается в придаточных предложениях, беглым перечнем, похожим на конспект.

...Зван был Эак
На подмогу, когда сын Латоны и над ширью царящий
Посидон
Возносили стены венца над Илионом,
Чтобы волею судьбы
В градовержущих битвах встающих войн
Бурным дымом они дохнули в небеса.
Синие три змея
Выплыли тогда к выведенной башне;
Двое пали,
Испустивши, исступленные, дух,
А третий воздвигся и крикнул.
Быстро на противоставшее чудо ответил Феб:
«Пасть Пергаму от мышцы твоей, герой, —
Так являет тяжко грохочущий Кронион;
А начаться тому
От сынов твоих первых и четвертых».
Ясное сказав,
Устремился Феб
К Истру, Ксанфу и ристающим амазонкам;
А трезубчатый Посидон,
Колесницу простерши к морскому Истму,
Золотыми конями унес Эака
В Эаков край,
Мчась пировать к коринфской скале.

(Ол. 8, 31–52)

...А как расцвели Пелоповы годы,
И как первый пух отемнил его щеки,
Он задумался о брачной добыче,
О славной Гипподамии, дочери писейского отца.
Выйдя к берегу серого моря,
Он один в ночи
Воззвал к богу, носителю трезубца,
К богу, чей гулок прибой, —
И бог предстал пред лицом его.
Сказал Пелоп:
«Если в милых дарах Киприды
Ведома тебе сладость, —
О Посидон!
Сдержи медное копье Эномая,
Устреми меня в Элиду на необгонимой колеснице,
Осени меня силой!
Тринадцать мужей, тринадцать женихов
Погубил он, отлагая свадьбу дочери:
Велика опасность, и не для робкого она мужа, —
Но кто и обречен умереть,
Тот станет ли в темном углу праздно варить
бесславную старость,
Отрешась от всего, что прекрасно?
Испытание это по мне,
А желанная победа моя — от тебя!»
Он сказал —
И слова его были не праздными:
Для славы его
Дал ему бог золотую колесницу и коней
с неутомимыми крыльями.

(Ол. 1, 69–88)

Самый подробный мифический рассказ у Пиндара — это история аргонавтов в огромной оде Пиф. 4 (вероятно, по ее образцу мы должны представлять себе несохранившиеся композиции чиноначальника мифологической лирики — Стесихора); но и здесь Пиндар словно нарочно разрушает связность повествования: рассказ начинается пророчеством Медеи на Лемносе, последнем (по Пиндару) этапе странствия аргонавтов, — пророче-

ство это гласит об основании Кирены, родины воспеваемого победителя, и в него вставлен эпизод одного из предыдущих этапов странствия, встреча с Тритоном-Еврипилом; затем неожиданным эпическим зачином: «А каким началом началось их плавание?» — поэт переходит к описанию истории аргонавтов с самой завязки мифа, но и в этом описании фактически выделены лишь четыре сцены: «Ясон на площади», «Ясон перед Пелием», «отплытие» и «пахота»; а затем, на самом напряженном месте (руно и дракон), Пиндар демонстративно обрывает повествование и в нескольких скомканных строчках лишь бегло осведомляет о дальнейшем пути аргонавтов вплоть до Лемноса; конец рассказа смыкается, таким образом, с его началом. Такие кругообразные замыкания у Пиндара неоднократны: возвращая слушателя к исходному пункту, они тем самым напоминают, что миф в оде — не самоцель, а лишь звено в цепи образов, служащих осмыслению воспеваемой победы.

Миф — главное средство утверждения события в оде; поэтому чаще всего он занимает главную, серединную часть оды. В таком случае ода приобретает трехчастное симметричное строение: экспозиция с констатацией события, миф с его осмыслением и воззвание к богам с молитвой, чтобы такое осмысление оказалось верным и прочным. Экспозиция включала похвалу играм, атлету, его родичам, его городу; здесь обычно перечислялись прежние победы героя и его родичей, а если победитель был мальчиком, сюда же добавлялась похвала его тренеру. Мифологическая часть образно объясняла, что одержанная победа не случайна, а представляет собой закономерное выражение давно известной милости богов к носителям подобной доблести или к обитателям данного города. Заключительная часть призывала богов не отказывать в этой милости и впредь. Впрочем, начальная и конечная части легко могли меняться отдельными мотивами: в конец переходили те или иные славословия из начальной части, а начало украшалось воз-

ванием к божеству по образцу конечной части. Кроме того, каждая часть свободно допускала отступления любого рода (у Пиндара чаще всего — о себе и о поэзии).

Сочленения между разнородными мотивами обычно заполнялись сентенциями общего содержания и наставительного характера: Пиндар был непревзойденным мастером чеканки таких сентенций. У него они варьируют по большей части две основные темы: «добрая порода все превозмогает» и «судьба изменчива, и завтрашний день не верен»; эти припевы лейтмотивом проходят по всем его одам. А иногда поэт отказывался от таких связок и нарочно бравировал резкостью композиционных переходов, обращаясь к самому себе:

Повороти кормило!
Врежь якорь в сушу, спасенье от скал!
К иному летит краса песни моей,
Как пчела к цветку от цветка...

(Пиф. 10, 51–54)

Увело меня, друзья,
С прямых путей на изменчивые распутья,
Снесло меня ветром,
Как стремящуюся сквозь море ладью.
Муза моя,
Если голос твой сдан внаем, —
Пусть он разное шумит, посеребренный,
Но теперь пред ним —
Лишь отец ли Пифоник, сын ли Фрасидей,
Чья двойная блещет радость и слава...

(Пиф. 11, 38–45)

Отдельные разделы оды могли сильно разбухать или сильно сжиматься в зависимости от наличия материала (и от прямых требований заказчика, платившего за оды), но общая симметрия построения сохранялась почти всегда. Она была осознанной и почти канонизированной: прообраз всей хоровой лирики, «терпандровский ном», по домыслам греческих грамматиков, состоял из

семи, по-видимому, концентрических частей: «зачин», «послезачинье», «поворот», «сердцевина», «противоповорот», «печать», «заключение». Представим себе в «сердцевине» — миф, в «зачине» и «заключении» — хвалы и мольбы, в «печати» — слова поэта о себе самом, в «повороте» и «противоповороте» — связующие моралистические размышления, — и перед вами будет почти точная схема строения пиндаровской оды.

Следить за пропорциями помогала метрика: почти все оды Пиндара написаны повторяющими друг друга строфическими триадами (числом от 1 до 13), а каждая триада состоит из строфы, антистрофы и эпода; это двухстепенное членение хорошо улавливается слухом. Изредка Пиндар строил оды так, чтобы тематическое и строфическое членение в них совпадали и подчеркивали друг друга (Ол. 13), но гораздо чаще, наоборот, обыгрывал несовпадение этих членений, резко выделявшее большие тирады, перехлестывавшие из строфы в строфу.

4

Вслед за средствами композиции для утверждения события в оде использовались средства стиля. Каждое событие — это мгновение, перелившееся из области будущего, где все неведомо и зыбко, в область прошлого, где все закончено и неизменно; и поэзия первая призвана остановить это мгновение, придав ему требуемую завершенность и определенность. Для этого она должна обратить событие из неуловимого в ощутимое. И Пиндар делает все, чтобы представить изображаемое ощутимым, вещественным: зримым, слышимым, осязаемым. Зрение требует яркости: и мы видим, что любимые эпитеты Пиндара — «золотой», «сияющий», «сверкающий», «блещущий», «пышущий», «светлый», «лучезарный», «осиянный», «палящий» и т. д. Слух требует

звучности: и мы видим, что у Пиндара все окружает «слава», «молва», «хвала», «песня», «напев», «весть», все здесь «знаменитое», «ведомое», «прославленное». Вкус требует сладости — и вот каждая радость становится у него «сладкой», «медовой», «медвяной». Осязание требует чувственной дани и для себя — и вот для обозначения всего, что достигло высшего расцвета, Пиндар употребляет слово «ἄωτος» — «руно», «шерстистый пух» — слово, редко поддающееся в его текстах точному переводу. Иногда чувства меняются своим достоянием — и тогда мы читаем про «блеск ног» бегуна (Ол. 13, 36), «чашу, вздыбленную золотом» (Истм. 10), «вспыхивающий крик» (Ол, 10, 72), «белый гнев» (Пиф. 4, 109), а листва, венчающая победителя, оказывается то «золотой», то «багряной» (Нем. 1, 17; 11, 28). Переносные выражения, которыми пользуется Пиндар, только усиливают эту конкретность, вещественность, осязаемость его мира. И слова и дела у него «ткутся», как ткань, или «выплетаются», как венок. Этна у него — «лоб многоплодной земли» (Пиф. 1, 30), род Эммենидов — «зеница Сицилии» (Ол. 2, 10), дожди — «дети туч» (Ол. 11, 3), извинение — «дочь Позднего ума» (Пиф. 5, 27), Асклепий — «плотник безболья» (Пиф. 3, 6), соты — «долбленый пчелиный труд» (Пиф. 6, 54), робкий человек «при матери варит бестревожную жизнь» (Пиф. 4, 186), у смелого «подошва под божественной пятой» (Ол. 6, 8), а вместо того, чтобы выразительно сказать: «Передо мною благодарный предмет, о который можно хорошо отточить мою песню», поэт говорит еще выразительнее: «певучий оселок на языке у меня» (Ол. 6, 82). Среди этих образов даже такие общеупотребительные метафоры, любимые Пиндаром, как «буря невзгод» или «путь мысли» (по суху — в колеснице или по морю — в ладье с якорем и кормилом), кажутся ощутимыми и наглядными.

Для Пиндара «быть» значит «быть заметным»: чем ярче, громче, осязаемей тот герой, предмет или подвиг, о котором гласит поэт, тем с большим правом можно

сказать, что он — «цветущий», «прекрасный», «добрый», «обильный», «могучий», «мощный». Охарактеризованные таким образом люди, герои и боги почти теряют способность к действию, к движению: они существуют, излучая вокруг себя свою славу и силу, и этого достаточно. Фразы Пиндара — это бурное нагромождение определений, толстые слои прилагательных и причастий вокруг каждого существительного, и между ними почти теряются скудные глаголы действия. Этим рисуется статический мир вечных ценностей, а бесконечное плетение неожиданных придаточных предложений есть лишь средство прихотливого движения взгляда поэта по такому миру.

Золотые колонны
Вознося над добрыми стенами хором,
Возведем преддверие,
Как возводят сени дивного чертога:
Начатому делу – сияющее чело.
Олимпийский победоносец,
Блюститель вещего Зевесова алтаря,
Сооснователь славных Сиракуз, –
Какая минует его встречная хвала
В желанных песнях беззаветных сограждан?..

(Ол. 6, 1–7)

Как чашу, кипящую виноградною росою,
Из щедрых рук приемлет отец
И, пригубив,
Молодому зятю передает из дома в дом
Чистое золото лучшего своего добра
Во славу пира и во славу сватовства
На зависть друзьям,
Ревнующим о ложе согласия, –
Так и я
Текучий мой нектар, дарение Муз,
Сладостный плод сердца моего
Шлю к возлиянью
Мужам-победителям,
Венчанным в Олимпии, венчанным у Пифона...

(Ол. 7, 1–10)

Так завершается в оде Пиндара увековечение мгновения, причисление нового события к лику прежних. Совершитель этой канонизации — поэт. Если событие не нашло своего поэта, оно забывается, то есть перестает существовать:

Счастье былого — сон:
Люди беспамятны
Ко всему, что не тронуто цветом мудрецов,
Что не влажено в струи славословий...

(Истм. 7, 16–19)

...Ибо без песни
И великая сила пребывает во мраке:
Ведомо,
Что единое есть зерцало для лучших дел —
Милостью Мнемосины с яркою повязью
Обрести в славных напевах слов
Мзду за тяготы свои.

(Нем. 7, 13–16)

Если же событие нашло себе поэта, оценившего и прославившего его неправильно, — искажается вся система мировых ценностей: так, Гомер, перехвалив Одиссея, стал косвенным виновником торжества злословия в мире (Нем. 7, 20; 8, 25–35; ср., впрочем, Истм. 4, 35–52).

Отсюда — безмерная важность миссии поэта: он один является утвердителем, осмыслителем мирового порядка и по праву носит эпитет «σοφός», «мудрец» (с оттенком: «умелец»). Обычно истина выявляется только во времени, в долгом ряде событий («бегущие дни — надежнейшие свидетели», Ол. 1, 28–34; «бог-Время единый выводит пытанную истину», Ол. 10, 53–55) — но поэт как бы уторапливает ее раскрытие. Поэт подобен пророку, «предсказывающему назад»: как пророк раскрывает в событии перспективу будущего, так поэт — перспективу прошлого, как пророк гадает об истине по огню или по птичьему полету, так поэт — по исходу атлетических состязаний. И если пророка вдохновляет к

вещанию божество, то и поэта осеняют его божества – Музы, дарящие ему прозрение, и Хариты, украшающие это прозрение радостью. Таким образом, поэт — любимец богов не в меньшей степени, чем атлет, которого он воспевает; поэтому так часто Пиндар уподобляет себя самого атлету или борцу, готовому к дальнему прыжку, к метанию дрота, к стрельбе из лука (Нем. 5, Ол. 1, 9, 13 и др.); поэтому вообще он так часто говорит в одах о себе и слагаемой им песне — он сознает, что имеет на это право. Высший апофеоз поэзии у Пиндара – это 1-я Пифийская ода с ее восхвалением лиры, символа вселенского порядка, звуки которой несут умиротворение и блаженство всем, кто причастен мировой гармонии, и повергают в безумие всех, кто ей враждебен.

Золотая лира,
Единоправная доля
Аполлона и синекудрых Муз!
Тебе вторит пляска, начало блеска;
Знаку твоему покорны певцы,
Когда, встрепенувшись, поведешь ты замах
к начинанию хора;
Ты угашаешь
Молниеносное жало вечного огня,
И орел на скипетре Зевса
Дремлет, обессилив два быстрые крыла –
Орел, царь птиц;
На хищную голову его
Пролила ты темную тучу,
Сладкое смежение век,
И во сне
Он вздымает зыбкую спину,
Сковываемый захватом твоим.
Сам насильственный Арес,
Отлагая жесткое острие копья,
Забытьем умягчает сердце –
Ибо стрелы твои отуманивают и души богов
От умения сына Латоны
И глубоколонных Муз.

(Пиф. 1, 1–12)

Такова система художественных средств, из которых слагается поэзия Пиндара. Легко видеть, что все сказанное относится не только к Пиндару — это характерные черты всего греческого мироощущения или, во всяком случае, архаического греческого мироощущения. Но сама напряженность этого мироощущения, постоянная патетическая взвинченность, настойчивое стремление объять необъятное — это уже особенность поэзии Пиндара. Его старшим современником в хоровой лирике был Симонид, младшим — Вакхилид; оба они пользуются тем же арсеналом лирических средств, но пиндаровской могучей громоздкости и напряженности здесь нет, а есть изящество и тонкость. Они не утверждают мировой порядок — они украшают мировой порядок, уже утвержденный. Сама страстность притязаний Пиндара на высшее право поэта осмыслять и утверждать действительность означает, что речь идет не о чем-то само собой подразумевающемся, что это право уже оспаривается.

Так оно и было. Пиндар работал в ту эпоху, когда аристократическая идеология, глашатаем которой он был, начинала колебаться и отступать под напором новой идеологии, уже рождавшей своих поэтов. Пиндар верил в мир непротиворечивый и неизменный, а его сверстники Гераклит и Эсхил уже видели противоречия, царящие в мире, и развитие — следствие этих противоречий. Для Пиндара смена событий в мире определялась мгновенной волей богов — для новых людей она определялась вечным мировым законом. У Пиндара толкователем и провидцем сущего выступает поэт, в своем вдохновении охватывающий ряды конкретных аналогичных событий, — в V в. таким толкователем становится философ, умом постигающий отвлеченный закон, лежащий за событиями. Лирика перестает быть орудием утверждения действительности и становится лишь средством ее украшения, высоким развлечением, важной забавой. Для Пиндара это было неприемлемо,

и он боролся за традиционный взгляд на мир и традиционное место поэта-лирика в этом мире.

Эта борьба была безуспешна. Противоречивость мира не была для Пиндара и его современников философской абстракцией — она раскрывалась на каждом шагу в стремительной смене событий конца VI — первой половины V в. Перед лицом этих противоречий пиндаровское восприятие мира оказывалось несостоятельным. Лирический поэт видел в представшем ему событии торжество такого-то начала и всем пафосом своего искусства доказывал закономерность этого торжества, а следующее событие оборачивалось торжеством противоположного начала, и поэт с той же убежденностью и тем же пафосом доказывал и его закономерность. Для Пиндара, представлявшего себе мир прерывной цепью мгновенных откровений, в этом не было никакой непоследовательности. Для каждого города, делающего ему заказ на оду, он писал с такой отдачей, словно сам был гражданином этого города: «я» поэта и «я» хора в его песнях часто неотличимы. Такая позиция для Пиндара программна: «Будь подобен умом коже наскального морского зверя (то есть осьминога): со всяким городом умей жить, хвали от души представшее тебе, думай нынче одно, нынче другое» (фр. 43, слова Амфиарая). Со своей «точки зрения вечности» Пиндар не видел противоречий между городами в Греции и между партиями в городах — победа афинского атлета или победа эгинского атлета говорили ему одно и то же: побеждает лучший. Победа одного уравновешивается победой другого, и общая гармония остается непоколебленной; напротив, всякая попытка нарушить равновесие, придать преувеличенное значение отдельной победе обречена на крушение в смене взлетов и падений превратной судьбы. Достаточно предостеречь победителя, чтобы он не слишком превозносился в счастье, и помолиться богам, чтобы они, жалуя новых героев, не оставляли милостью и преж-

них,— и все мировые противоречия будут разрешены. Таково убеждение Пиндара; наивность и несостоятельность этого взгляда в общественных условиях V в. все больше и больше раскрывалась ему на собственном жизненном опыте.

5

Пиндар родился в Фивах в 518 г. до н. э. (менее вероятная дата — 522 г.) и умер в 436 г. Его поэтическое творчество охватывает более 50 лет. И начало и конец этой творческой полосы отмечены для Пиндара тяжелыми потрясениями: в начале это греко-персидские войны, в конце — военная экспансия Афин.

В год нашествия Ксеркса (480) Пиндар уже пользовался известностью как лирический поэт, ему заказывали оды и фессалийские Алевады (Пиф. 10), и афинский изгнанник Мегакл (Пиф. 7), и состязатели из Великой Греции (Пиф. 6 и 12); но, как кажется, в эти годы Пиндар больше писал не эпиникии, а гимны богам, сохранившиеся лишь в малых отрывках. Когда Дельфы и Фивы встали на сторону Ксеркса, для Пиндара это был саморазумеющийся акт: сила и успех Ксеркса казались несомненными, стало быть, милость богов была на его стороне. Но все обернулось иначе: Ксеркс был разбит, Фивы оказались тяжко скомпрометированы своей «изменой» и чудом избежали угрозы разорения. Тревожная и напряженная ода Истм. 8 («Некий бог отвел Танталову глыбу от наших глав...», «Подножного держись, ибо коварно нависло над людьми и кружит им жизненную тропу Время...») осталась памятником переживаний Пиндара: это самый непосредственный его отклик на большие события современности. Отголоски этого кризиса слышны в стихах Пиндара и позже: оды Истм. 1 и 3—4 посвящены

фиванцам, пострадавшим в войне, где они бились на стороне персов.

Разрядкой этого кризиса было для Пиндара приглашение в Сицилию в 476 г. на празднование олимпийских и пифийских побед Гиерона Сиракузского и Ферона Акрагантского. Здесь, в самом блестящем политическом центре Греции, где все культурные тенденции, близкие Пиндару, выступали обнаженней и ярче, поэт окончательно выработал свою манеру, отточил до совершенства свой стиль: оды сицилийского цикла считались высшим достижением Пиндара и были помещены на первом месте в собрании его эпиникиев (Ол. 1—6, Пиф. 1—3, Нем. 1). Пиндара не смущало, что славословить ему приходилось тиранна: успехи Гиерона были для него достаточным залогом права Гиерона на песню. Оды для сицилийцев Пиндар продолжал писать и по возвращении в Грецию; но кончилась эта связь болезненно — в 468 г. Гиерон, одержав долгожданную колесничную победу в Олимпии, заказал оду не Пиндару, а Вакхилиду (эта ода сохранилась), и Пиндар ответил ему страстным стихотворением (Пиф. 2), где миф об Иксионе намекает на неблагодарность Гиерона, а соперник Вакхилид назван обезьяной. Это означало, что полного взаимопонимания между поэтом и его публикой уже не было.

По возвращении из Сицилии для Пиндара настала полоса самых устойчивых успехов — 475—460 гг. Военно-аристократическая реакция, господствовавшая в большинстве греческих государств после персидских войн, была хорошей почвой для лирики Пиндара; старший соперник его Симонид умер около 468 г., а младший, Вакхилид, слишком явно уступал Пиндару. Около половины сохранившихся произведений Пиндара приходится на этот период: он пишет и для Коринфа, и для Родоса, и для Аргоса (Ол. 13, Ол. 7, Нем. 10), и для киренского царя Аркесилая (Пиф. 4—5, ср. Пиф. 9), но самая прочная связь у него устанавливается с

олигархией Эгины: из 45 эпиникиев Пиндара 11 посвящены эгинским атлетам. Но и в эту пору между Пиндаром и его публикой возникают редкие, но характерные недоразумения. Около 474 г. Афины заказывают Пиндару дифирамб, и он сочиняет его так блестяще, что соотечественники-фиванцы обвинили поэта в измене и наказали штрафом; афиняне выплатили этот штраф. В другой раз, сочиняя для Дельфов пеан 6, Пиндар, чтобы прославить величие Аполлона, нелестно отозвался о мифологическом враге Аполлона — Эакиде Неоптолеме; Эгина, где Эакиды были местными героями, оскорбилась, и Пиндару пришлось в очередной оде для эгинян (Нем. 7) оправдываться перед ними и пересказывать миф о Неоптолеме по-новому. Пиндаровское всеприятие и всеутверждение действительности явно оказывалось слишком широким и высоким для его заказчиков.

В поздних одах Пиндара чем дальше, тем настойчивее слышится увещевание к сближению и миру. Эпизод с дифирамбом Афинам, исконным врагам Фив, — лишь самый яркий пример этому. В одах для эгинских атлетов он подчеркнуто хвалит их афинского тренера Мелесия (Нем. 6, Ол. 8, впервые еще в Нем. 5); в Истм. 7 мифом о дорийском переселении, а в Истм. 1 сближением мифов о Касторе и об Иолае он прославляет традиционную близость Спарты и Фив; в Нем. 10 миф о Диоскурах вплетен так, чтобы подчеркнуть древнюю дружбу Спарты и Аргоса в противоположность их нынешней вражде; в Нем. 11 узы родства протягиваются между Фивами, Спартой и далеким Тенедосом; в Нем. 8 с восторгом описывается, как эгинский Эак соединял дружбою даже Афины и Спарту. Это — последняя попытка воззвать к традициям панэллинского аристократического единения. Конечно, такая попытка была безнадежна. В те самые годы, когда писались эти произведения, Афины изгоняют Кимона, поборника примирения, и переходят к наступательной политике:

в 458 г. разоряют дорогую Пиндару Эгину, в 457 г. при Энофитах наносят удар власти Фив над Беотией. Для Пиндара это должно было быть таким же потрясением, как когда-то поражение Ксеркса. Творчество его иссякает.

Пиндар еще дожил до коронейского реванша 447 г., когда фиванцы отомстили победою за Энофиты и выбили афинян из Беотии. Последняя из его сохранившихся од, Пиф. 8 с ее хвалою Тишине, звучит как вздох облегчения после Коронеи, и упоминания о судьбе заносчивых Порфириона и Тифона кажутся предостережением Афинам. Но в этой же оде читаются знаменитые слова о роде человеческом:

Дольщик свежего счастья
В неге широких надежд
Возносится, окрыляясь мужеством,
И заботы его – превыше богатств.
В малый срок
Возвеличивается отрада смертных,
Чтобы рухнуть в прах,
Потрясшись от оборотного помысла.
Однодневки,
Что – мы? что – не мы? Сон тени –
Человек.

(Пиф. 8, 89–96);

а другая ода того же времени, Нем. 11, откликается на это: кто и прекрасен и силен, «пусть помнит: он в смертное тело одет, и концом концов будет земля, которая его покроет». Таких мрачных нот в прежнем творчестве Пиндара еще не бывало. Он пережил свой век: через немногие годы после своей смерти он уже был чем-то безнадежно устарелым для афинской театральной публики (Афиней, I, 3а, и XIV, 638а) и в то же время – героем легенд самого архаического склада – о том, как в лесу встретили Пана, певшего пеан Пиндара, или как Персефона заказала ему посмертный гимн (Павсаний, IX, 23). С такой двойственной славой

дошли стихи Пиндара до александрийских ученых, чтобы окончательно стать из предмета живого восприятия предметом филологического исследования.

P. S. *Статья была написана как предисловие к изданию перевода од и фрагментов Пиндара (в «Вестнике древней истории» 1972—1974, потом отдельно, М., 1980). Перевод был трудным; если бы кроме научного издания передо мною не было старого учебного издания с раскрытым диалектом и выпрямленным синтаксисом (E. Sommer, 1847), я бы никогда с ним не справился. Главным «путеводителем по Пиндару» была (и остается) книга C. M. Bowra, Pindar. Oxf., 1964. Книгу о Пиндаре хотела написать в последние свои годы М. Е. Грабарь-Пассек (1893—1975), лучший человек из наших классических филологов, с которой я тогда много беседовал; мне хотелось, чтобы эта статья была заменою ее книге.*

3 Зак № 64

КАТУЛЛ, ИЛИ ИЗОБРЕТАТЕЛЬ ЧУВСТВА

1

Катулл — любимец читателей нового времени; на это звание он может притязать больше, чем любой другой античный лирик. Время его славы началось лет двести назад; до этого ему приходилось делиться читательской любовью с более именитыми классиками, но после того, как предромантики и романтики объявили, что истинная поэзия — там, где непосредственность и страсть, Катулл оказался ближе всего к этому идеалу. Рядом с ним Гораций кажется холоден, Овидий — легкомыслен, Тибулл — вял, Проперций — многословен, среди же их греческих образцов Алкей и Сапфо — отрывочны, а александрийские эпиграмматисты — мелки. Конечно, ученые историки античной литературы, привыкшие равно уважать каждое поэтическое слово, сохранившееся от древности, находили одинаково почтительные выражения для любого из этих поэтов; но и у них, когда заходила речь о Катулле, в этих словах обычно звучало больше теплоты и живости. А о рядовых читателях, не стесненных научным этикетом, не приходится и говорить: Катулла и переводили больше, и читали шире. Так было в XIX в., так осталось и в наши дни.

Но за популярность есть расплата: упрощенность. Чем общедоступнее образ поэта, тем он беднее и схе-

матичнее, тем меньше он похож на сложную и противоречивую полноту исторического подлинника. Катулл вошел в сознание нового времени как открыватель романтической, духовной любви, впервые нашедший слова для этой, казалось бы, врожденной человеческой потребности. Только этим он и был интересен. Его любовный роман с вероломной светской красавицей Лесбией восстанавливался из стихотворных осколков и обсуждался до мельчайших психологических подробностей. Его двустишие о любви-ненависти (№ 85) знали даже те, кто не знал больше ничего из всей латинской поэзии:

И ненавижу <тебя> и люблю. Ты спросишь: как можно?
Сам не знаю; но так чувствую, крестно томясь.

Но что не относилось у Катулла к этой теме, что не укладывалось в образ Катулла-влюбленного, то оставляло читателя нового времени равнодушным. Для массовых изданий во всех переводах всегда предпочитался не полный, а избранный Катулл — то есть его любовные стихотворения (обычно расположенные в искусственной последовательности стадий реконструированного любовного романа) и лишь для оттенения их — стихи о друзьях и недругах, о брате и быте. Таким его знает и помнит большинство читателей и в наши дни.

Если же от такого сокращенного Катулла обратиться к Катуллу полному, то первым естественным ощущением будет растерянность. Во-первых, неожиданным будет то, какую малую часть занимают любовные стихи в общем корпусе (и без того небольшой) «Книги Катулла Веронского» — не более четверти всех стихотворений, не более десятой части всех строк! — а во-вторых, то, как прихотливо они разбросаны по этой книге. Тому есть своя причина. Мы не знаем, кто был составителем дошедшего до нас катулловского сборника — сам Катулл или (что вероятнее) неизвестный

посмертный издатель его стихов. Но принцип, которым он руководствовался в расположении стихотворений, очевиден: он назывался «пестрота», или «разнообразие» (ποικιλία), он был во времена Катулла живой литературной модой, он требовал перемежать стихи разных размеров и разных тем, чтобы читателю доставляло удовольствие самому нащупывать и ощущать перекличку схожих стихотворений из разных мест книги. Античный читатель к такому чтению привык; но у современного читателя от него рябит в глазах. Попробуем же разобраться в этой пестроте; попробуем рассмотреть стихи Катулла не в порядке их расположения в сборнике, а в порядке сходства их тем и настроений.

Больше всего стихотворений в сборнике оказывается таких, которые деликатнее всего можно было бы назвать ругательными, а менее деликатно — похабными. Современному читателю они малоприятны, и начинать с них наш обзор не хотелось бы. Но не замечать их нельзя: сам Катулл выдвинул их на самое видное место. В общей сложности они составляют половину катулловского корпуса. Это — тот фон, на котором выступают все остальные, гораздо менее многочисленные группы катулловских стихотворений.

Самое замечательное — это насколько немотивирована его ругань. Мы видим, что Катулл разъярен — или притворяется разъяренным,— но с трудом понимаем почему. «Чтоб тебя, Коминий, мертвого, растерзали все звери сразу!» — вот все содержание стихотворения № 108; за что — неизвестно. «Дикие звери тебя породили, бесчувственную (или: бесчувственного) к мольбам!» (№ 60) — за таким стихотворением можно, конечно, вообразить, например, любовную ситуацию, однако в самом стихотворении ее нет. Зато сами бранные выражения, которыми Катулл поносит своих жертв, хоть и не очень разнообразны, но всегда очень круты. «У Эмилия рот и зад друг друга стоят!», «У Вектия

тоже!», «У Руфы — тоже, да еще она и побирушка!», «Эгнаций зубы мочой чистит!», «Азиний, ты воруешь полотенца — берегись стихов!», «Талл, ты воруешь в банях, берегись плетей!», «Вибенний — тоже банный вор, а сын его — продажный мальчишка!» (№ 97; 98; 59; 39; 12; 25; 33, ср. 106); «Галл сводит племянника с теткой!», «У Мециллы за пятнадцать лет вместо двух любовников стало две тысячи!», «Я накрыл раба над рабыней и то-то с ним расправился!», «Девка просит за себя десять тысяч — с ума она, что ли, сошла?» (№ 78; 113; 56; 41, ср. 103); «Вот бестолковый муж, который не умеет следить за женою, — сбросить бы его с моста в грязь», «Вот другой бестолковый муж, чья жена водила любовников!» (№ 17; 67). О Назоне у Катулла наготове каламбур — не совсем понятный, но заведомо непристойный (№ 112). Если вдруг он меняет гнев на милость — то в том же стиле: «Ипсифила, я о тебе соскучился, приходи немедленно!» (№ 32).

Когда Катулл снисходит до того, чтобы мотивировать свой гнев, то причина обычно бывает простейшая — любовное соперничество. «Ты, Равид, лезешь отбивать, кого я люблю, — берегись!», «Вы, кабацкие, отбили у меня девчонку — берегитесь!» (№ 40; 37). Руф отбил у Катулла любовницу — и Катулл сразу пускает в ход привычные выражения: «у тебя козлом пахнет из-под мышек!», «и еще у тебя подагра!» (№ 77, 69, 71). Геллию Катулл доверил свою любовь, но тот злоупотребил этим и стал Катуллу соперником (№ 91) — и Катулл забирает еще круче: «Ты кровосмеситель, ты путаешься и с матерью и с сестрою», «и с теткою и с дядею», «и еще того хуже», «так только персидским волхвам впору»; Геллий пытается отбиваться ответными колкостями, но Катулл отвечает: «не боюсь!» (№ 91; 88; 89; 74; 80; 90; 116).

Иногда одна издевка цепляется за другую, и мы даже можем уловить их последовательность. Вот Катулл обращается к некоему Квинтию: «если хочешь мне быть

дорог — не отнимай того, что мне дорого!» (№ 82). Это опять назревает ссора из-за женщины: «Квинтий влюблен в Авфилену,— будь ему неладно!» На Авфилену же Катулл напускается: «берешь, а не даешь: нехорошо!», а затем по накатанной дорожке: «и вдобавок блудишь с родным дядею!» (№ 100; 110; 111). Вот Катулл ухаживает за юным Ювенцием: «Я хотел бы целовать тебя без конца», «а ты гнушаешься моими поцелуями», «и предпочитаешь любить какого-то приезжего» (№ 48; 99; 81). Ухаживание происходит на глазах у приятелей Катулла — Аврелия и Фурия; они поднимают его на смех за робость, а он свирепо отвечает: «вот ужо я вам докажу, какой я мужчина!» Уезжая куда-то, Катулл оставляет мальчика под надзором Аврелия, но грозно предостерегает, чтобы тот его не трогал; и, конечно, после этого Катуллу приходится бранить Аврелия за приставания к Ювенцию и учить Ювенция отделываться от Фурия (№ 16; 15; 21; 24). А обоих соперников Катулл по своей обычной логике ни с того ни с сего попрекает бедностью; оба они живут впроголодь, особенно Фурий (№ 23), у которого и вилла-то в закладе (№ 26).

Кроме любовных причин, для брани иногда угадываются политические — но именно лишь угадываются. В эпиграммах Катулла мелькает имя его знаменитого современника Юлия Цезаря, но только на втором плане. На первом плане — ничтожный Цезарев офицер по имени Мамурра, которого Катулл ненавидит гораздо более люто: «Мамурра и Цезарь — мерзавцы, друг друга стоят, с одними девками гуляют» (№ 57), «Мамурра — мот и развратник, а Цезарь и Помпей ему потворствуют» (№ 29), «другие цезарианцы тоже хороши: один безголов, другой немыт, третий воняет» (№ 54) — «не лучше ли помереть, коли такие идут в гору?» (№ 52). Конечно, и такие стихи малоприятны для Цезаря; но Катулл гордо заявляет: «Сердишься, Цезарь, иль нет,— а мне наплевать» (№ 93). Однако о Цезаре он больше

не пишет, а сосредоточивается на Мамурре, которому приклеивает кличку Хрен: «Хрен блудит — потому что он и есть хрен» (№ 94), «Хрен большой человек, да все-то он лишь большой хрен» (№ 115), «Хрен тщеславится поместьем, а оно убыточно» (№ 114), «Хрен лезет в поэты, а Музы его — вилами!» (№ 105). Разгадать политическую позицию Катулла по таким стихам нелегко. Мелькает у Катулла имя и другого политического современника, Цицерона (№ 49), с комплиментами самыми гиперболическими, но такими бессодержательными, что сам собой напрашивается вопрос: не издевка ли это? (ср. № 42).

Наконец, иногда для брани находятся причины более тонкие — эстетические. «От речей Сестия у меня простуда!» (№ 44). «Суффен всем изящен, да только не стихами!» (№ 22). «Аррий манерничает выговором!» (№ 84). Здесь Катулл оживает как поэт. Атмосфера кромешной брани редеет, мир перестает быть таким однообразно раздражающим. У Катулла, кроме врагов, есть и друзья, стихи которых ему нравятся, и свое удовольствие он изъявляет с обычной гиперболической безудержностью. «Кальв, я спать не мог от радости после того, как мы вместе взапуски сочиняли стихи!» (№ 50). «Цинна написал поэму, которая переживет века!» (№ 95). «Цецилий, твои стихи прекрасны — приезжай скорей и послушай мои!» (№ 35). Впрочем, для оттенения и тут Катулл не обходится без колкостей: поэму Цинны он противопоставляет стихам популярных графоманов, задушевного друга Кальва обзывает «шиш красноречивый» (№ 53) и в шутку грозит уморить его стихами дурных поэтов (№ 14).

Кроме литературных приятелей, у Катулла есть и просто приятели. С ними он застольничает («Мальчик, налей нам неразбавленного вина!» — № 27; «Фабулл, приходи ко мне в гости, только со своим угощением!» — № 13), их любовными похождениями любуется («Ах, как любят друг друга Септимий и Акма!» —

№ 45), а когда не может любоваться, то требует, чтобы они сами о них рассказывали все подробности: «Корнелий, расскажи: не выдам!» (№ 102), «Камерий, где ты притаился?» (№ 55), «Флавий, что-то с кем-то у тебя есть, а ты молчишь — нехорошо!» (№ 6). Тон этих стихов светлый и игривый, но они на удивление немногочисленны.

Место действия всех этих стихов — столичный Рим (или загородная вилла, как в № 44), реже — родная провинциальная Верона (№ 67). Но однажды поэт с друзьями вырывается из Италии в поездку на Восток — в Вифинию, азиатскую область между Мраморным и Черным морями. К нашему удивлению, восточных впечатлений в стихах Катулла мы не видим: о Малой Азии говорится только в грустной элегии над могилой погребенного там Катуллова брата (№ 101) да в маленькой поэме о фригийском религиозном герое Аттисе, которую можно было написать и не выезжая из Рима (№ 63). Зато о возвращении на родину он пишет радостно и живо: «Пора домой, Катулл; разойдемся по домам, спутники!» (№ 46), «Кораблик мой, по каким только волнам ты не нес меня из Азии в Верону!» (№ 4), «Как счастлив я вернуться на свою виллу на озерном берегу!» (№ 31). Но и этот эпизод не обходится без раздражающих неприятностей: Катулл надеялся разжиться в этой поездке, а начальник не дал ему такой возможности (№ 10), и вот, встретясь с такими же искателями удачи, своими друзьями Веранием (ср. № 9) и Фабуллом (ср. № 13), он спрашивает их: больше ли им повезло (№ 28) или их начальник тоже предпочитал им всяких мерзавцев (№ 47)?

Таков фон поэзии Катулла, таковы его перепады от самой лютой брани (чаще) к захлебывающемуся восторгу (реже). На этом фоне и вырисовывается во всех своих разветвлениях та лирическая тема, которая позднейшему читателю представляется у Катулла главной — любовь к Лесбии.

Нет нужды считать Лесбию единственной (или «единственной настоящей») любовью Катулла и относить к ней все, какие возможно, безымянные любовные упоминания в его стихах. Лесбия упоминается по имени в 13 стихотворениях Катулла, не более того. Но и они дают гамму любовных переживаний, достаточную, чтобы ближние потомки учились по ним писать о любви, а дальние занимались реконструкцией Катуллова романа.

Вот восторженное любование издали: «Лесбия, только я тебя увижу, как весь обмираю, — верно, это от праздности!» (№ 51; концовка в высшей степени неожиданная, и мы к ней еще вернемся). Вот ликование безмятежного сладострастия: «Лесбия, будем целоваться, не считая поцелуев, — чтоб не сглазили!», «Лесбия, будем целоваться, считая поцелуи до бесконечности, — чтоб не сглазили!» (№ 5 и 7). Вот чувства дополняются рассуждениями: «Квинтия — и та хороша лишь по частям, а моя Лесбия — вся» (№ 86); «как, какую-то девку кто-то сравнивает красотою с моей Лесбией?» (№ 43). Вот любовное притворство: «Лесбия меня бранит — значит, любит: провалиться мне, я ведь тоже!» (№ 92); «Лесбия бранит меня при муже — тем хуже, если ему невдомек, что это значит!» (№ 83). Вот ревность: «Лесбия предпочитает мне другого, а у него воняет изо рта!» (№ 79). Вот жалобы: «Лесбия, я тебя любил и был верен, как никто!» (№ 87). Вот счастливая передышка: «Лесбия снова уступила моим желаниям — о, блаженство!» (№ 107). Вот страдания отвергнутого, который не может подавить любви: «Я тебя любил, Лесбия, не как любовницу, а как родную; но теперь я знаю тебя, и хоть люблю, но уже не так по-доброму» (№ 72); «До того ты меня довела, что уже не могу по-доброму, но не могу и не любить» (№ 75). И наконец: «Лесбия, так когда-то мной любимая, блудит теперь по подворотням!» (№ 58).

К этому ряду примыкает еще десяток стихотворений; имя красавицы в них не упомянуто, но перекличка

мотивов привязывает их к предыдущим. Безмятежность: «Ах, милый воробышек, над которым милая развлекает свое томление!» (№ 2); «Бедный воробышек, ты умер, и глазки милой теперь заплаканы!» (№ 3). Разочарование: «Милая клянется мне в верности — но такие клятвы писаны на воде» (№ 70); «Милая предлагает мне любовь на всю жизнь — о, если бы она могла исполнить обещание!» (№ 109); «Не могу сказать дурного слова о милой: если б мог, мне стало бы легче» (№ 104). Передышка: «Мы примирились — сожжем по обету кучу дрянных стихов, только не моих, а чужих!» (№ 36: Катулл в духе и шутит). Душевные страдания: «И ненавижу и люблю одновременно — какая мука!» (№ 85); «Я был честен в любви — воздайте же мне, боги, помогите исцелиться!» (№ 76); «Крепись, Катулл: она не любит — не люби и ты, ей же хуже!» (№ 8). И наконец: «Передайте ей, друзья: пусть надрывает всех своих любовников, но обо мне забудет: она подкосила меня, как цветок» (№ 11).

Так круг чувств, знакомый нам по прежним стихам Катулла — ликующий восторг и яростный гнев, — расширяется двумя новыми: это трудное размышление и изнуряющая тоска. Они подхватываются в еще немногих стихотворениях (романтические филологи охотно представляли их «последними строками» Катулла): «Тяжко жить! лучший друг мучит больше всех» (№ 73); «Корнифиций, плохо твоему Катуллу, а ты и не утешишь!» (№ 38); «Альфен, не ты ли побуждал меня к любви, а теперь покинул в беде?» (№ 30). Они перекликаются с двумя стихотворениями памяти мертвых: одно — памяти брата над его могилою на чужбине (№ 101), другое — на смерть жены Кальва с утешением другу (№ 96). А на скрещении этих двух тем, любовной и погребальной, вырастает самое большое из лирических стихотворений Катулла — элегия к Аллию (№ 68), которая начинается горем о брате, а потом вклинивает горе о брате в середину воспоминаний о минувшей

любви и перемежает их — к большому удивлению современного читателя — совершенно, казалось бы, необязательным мифом о Лаодамии.

С этим мифом мы переходим к последней части катулловского творчества — к «большим стихотворениям», или «ученым стихотворениям», занимающим середину «Книги Катулла Веронского». Это прежде всего два эпиталамия, свадебные песни, одна — в римских декорациях (№ 61), другая — в греческих (№ 62); с ними перекликается короткий гимн Диане (№ 34), тоже стилизованный под обрядовую песню. Это покамест все же произведения лирические. Далее следует уже упоминавшаяся маленькая поэма о фригийском Аттисе (№ 63) — уже эпическая, хотя с лирическими монологами в середине и с молитвою от автора в конце. Далее — самое большое произведение Катулла, мифологическая поэма о свадьбе Пелея и Фетиды, половину которой, впрочем, занимает вставка с пересказом совсем другого мифа — об Ариадне, брошенной Тесеем (№ 64). Это уже произведение чисто эпическое, безличное, естественно вызывающее у большинства читателей вопрос: зачем лирик Катулл это писал? И наконец, произведение не личное и даже не безличное, а написанное как бы дважды от чужого лица: переведенная из греческого поэта Каллимаха элегия, написанная от лица волос александрийской царицы Береники, обращенных в одноименное созвездие (№ 66, с сопроводительным стихотворением № 65). По объему эти большие вещи составляют почти половину всего катулловского корпуса. Но в традиционные представления о Катулле-лирике они решительно не укладывались, и филологи прошлого века от них отворачивались: считалось, что это досадная дань великого поэта мелким модам своего века, только и всего.

Мы видим: то, что называется творчеством Катулла, в высшей степени неоднородно. Перед нами как бы не один, а три Катулла: Катулл похабный, Катулл

ученый и Катулл влюбленный. Читатели нового времени привыкли замечать из них только одного: последнего. Нам же предстоит всмотреться, как связываются эти три лика между собой и как складывается из них, если можно так выразиться, Катулл настоящий?

2

Наименее понятен для нынешнего читателя первый Катулл — бранный и ругательный. Обилие и тон таких стихов пытались объяснить по-разному. Говорили, что это проявление юношеской несдержанности; говорили, что это избыток южного темперамента; говорили (и говорят), что это выражение общественного кризиса, сопутствуемого жестоким разочарованием во всех традиционных ценностях. Все эти объяснения недостаточны. Для того чтобы такие стихи могли писаться, читаться и цениться, необходима совсем особенная социально-культурная ситуация, для XIX в. с трудом представимая (для XX в. — легче). Ключевое слово для понимания этой ситуации подсказывает сам Катулл: это «праздность», «досуг» (по-латыни «otium») в той самой концовке стихотворения № 51, которая кажется современному читателю неожиданной и расхолаживающей:

Праздность, мой Катулл, для тебя зловредна,
Праздности ты рад, от восторга бредишь,
Праздность в прошлом много царей
и славных
Градов сгубила.

«Проблема досуга» — словосочетание, которое в наши дни вновь стало ходовым. Проблема досуга возникает, когда в обществе повышается благосостояние и человеку больше не нужно прилагать столько усилий,

сколько прежде, для борьбы за жизнь. Уже удовлетворены физические потребности и еще не развились душевные потребности; образуется духовный вакуум, и он ощущается как тяжелая тоска — «одни страданья, плоды сердечной пустоты». Такие переломы бывают в жизни каждого общества по нескольку раз — по мере того как достаток распространяется с узкой верхушки общества во все более широкие средние слои. Не миновал такого перелома и Рим.

Катулл жил в I в. до н. э. Рим всего лишь сто лет как стал великой державой, практически хозяином всего Средиземноморья. В Рим стекалось богатство, за богатством следовал досуг, за досугом — тоска. У дедов катулловского поколения на тоску не оставалось времени: оно шло на военные походы, на возделывание полей, на управление делами общины — три занятия, которые только и считались достойными свободного гражданина. Теперь войну вели профессиональные солдаты, поля обрабатывали пленные рабы, а политика превращалась в борьбу за власть, в которой каждый чувствовал себя обиженным. Досуг приглашал задуматься: для чего все это? — а задумываться римлянин не привык, и мысль его заносило на каждом повороте. Привычки отцов не годились, а новых привычек не было. Кто пытался думать, тот приходил к выводу об относительности всех ценностей: «...что честно и что стыдно, не для всех таково, а считается таковым лишь по установлению предков», — писал Корнелий Непот, историк, приятель Катулла и адресат его теплого посвящения (№ 1). А кто не пытались думать, те лишь метались, не зная,

...откуда такая
Камнем гнетущая грудь, появилась страданий громада.
...Не сознавая, чего они сами хотят, постоянно
К мест перемене стремясь, чтоб избавиться этим от гнета.
...Так-то вот каждый бежит от себя и, понятно, не может
Прочь убежать: поневоле с собой остается в досаде, —

так писал другой сверстник Катулла, поэт-философ Лукреций (III, 1055—69), а за ним повторяли несчетные позднейшие поэты и прозаики.

Слово «досуг» было на уме у многих; хлопотливый мыслитель Цицерон вновь и вновь пытался представить, каков должен быть «досуг с достоинством», otium cum dignitate («За Сестия», 98 и др.). А тем временем люди общества сами заполняли образовавшийся вакуум «досугом без достоинства». У их предков не было свободных часов, но были свободные дни. Будни чередовались с праздниками, посвященные богам праздники давали необходимую разрядку после напряженного труда: праздник — это будни наизнанку, в праздник работа уступала место обжорству и пьянству, а чинность — разнузданности (таковы были прежде всего зимние «Сатурналии, лучший праздник года» (№ 14), когда даже рабы менялись местами с господами). Разумеется, буйное сквернословие, наследие древних обрядов культа плодородия, было в этой программе непременной частью. Вот таким же разгулом и сквернословием стал заполняться досуг имущих сословий и тогда, когда он стал повседневным. Даже краса римского сената Сципион Эмилиан и его друг Лелий (за два поколения до Катулла) на досуге «невероятно ребячились, вырываясь в деревню из Рима, точно из тюрьмы... и развлекались, собирая ракушки и камушки» (Цицерон, «Об ораторе», II, 22); и это были самые просвещенные люди тогдашнего Рима, а времяпрепровождение остальных было, видимо, гораздо менее невинным. Вот тот эмоциональный фон, на котором выступает для нас разгул Катулловых чувств и слов.

Это дальний фон; есть и ближний. Все особенности досужего римского быта становились еще заметнее в молодежном римском быту. Взрослые люди развлекались по своим домам; молодые и холостые — гуляли компаниями. Их мало стесняли: считалось, что молодой человек должен перебеситься, а потом жениться и

вести хозяйство. Разумеется, в таких компаниях дружеские счеты, вино и женщины составляли главное содержание жизни. При этом компании были чисто мужские: пили вместе, гуляли порознь, зато обо всех своих любовных похождениях прежде всего рассказывали приятелям; кто уклонялся, тому жестоко пеняли, как у Катулла в стихотворениях № 6, 55, 102. Картинку такой пирушки — с пьяной гетерой вместо председателя — мы находим в восьми строчках стихотворения 27 (переведенного когда-то Пушкиным):

Пьяной горечью Фалерна
Чашу мне наполни, мальчик!
Так Постумия велела,
Председательница оргий.
Вы же, воды, прочь теките
И струей, вину враждебной,
Строгих постников поите:
Чистый нам любезен Бахус.

Разумеется, в таком тесном кругу каждая размолвка и каждое примирение переживалось всеми, раздувалось в великое событие и порождало целые водопады восторгов и поношений. Это была игра, нарочитая бравада юношеского буйства, такое же сознательное выворачивание наизнанку правил повседневного быта, как и на сатурнальных празднествах. Тип юноши-гуляки уже существовал в литературе — в греческой «новой комедии», пересаженной на римскую сцену Плавтом и Теренцием за сто с лишним лет до Катулла; молодые приятели Катулла брали этот тип за пример поведения, как нынешние молодые люди берут модных героев кино. Что это была игра, участниками вполне осознавалось; Катулл пишет (№ 10):

Целомудренным быть, благочестивым
Сам лишь дóлжен поэт, стихи — нимало.
У стихов лишь тогда и соль и прелесть,
Коль щекочут они, бесстыдны в меру.

В этой заботе о демонстративной разнузданности и складывается поэтика Катулловых неистово бранных и восторженно ликующих стихов.

Гай Валерий Катулл жил в Риме и упивался модной прелестью этого молодежного быта. Она особенно пленяла его потому, что сам он не был римлянином по рождению – он приехал в Рим из Вероны в долине По. Эта область считалась еще не Италией, а провинцией (Предальпийской Галлией), и жители Вероны не обладали правами римского гражданства. Но борьба за распространение гражданства на Предальпийскую Галлию уже велась (в частности, этого добивался и впоследствии добился Юлий Цезарь), и для богатых и знатных уроженцев таких городов, как Верона, доступ к римскому гражданству уже был вполне возможен. Отец Катулла, несомненно, был в Вероне человеком богатым и знатным: у него была вилла на озере Гарда (№ 31), он был знаком с Цезарем, и Цезарь живал у него (Светоний, «Цезарь», 73). Посылая Катулла в Рим, отец хотел, по-видимому, дать ему образование, ввести его в хорошие дома, а может быть, и присмотреть жену: тогда дети Катулла считались бы уже римскими гражданами и имели бы доступ к политической карьере. Он даже купил для сына загородную виллу недалеко от аристократического Тибура (№ 44): ясно, что Катулл жил в Риме привольно, и его жалоба, что «в кошельке его только паутина» (№ 13), – лишь шутка в знакомом нам гиперболическом его стиле.

Когда Катулл появился в Риме, мы не знаем. Даты его жизни недостоверны. Хроника IV в. сообщает, что родился он в 87 г. до н. э., а умер в 57 г. до н. э. – тридцати лет от роду. Однако в стихах Катулла есть заведомые упоминания о событиях 55 г. (№ 11; 29; 45; 113). Видимо, или «тридцать лет» – округленная цифра, или Катулл родился позже, около 84 г. Молодость он провел в Вероне. Вскоре после совершеннолетия он лишился брата, скончавшегося в поездке на Восток по

делам, нам не известным (№ 68, 19). Вероятно, после этого отец и перенес свои надежды на Катулла, послав его в Рим. В 62–61 гг. наместником Предальпийской Галлии был Квинт Метелл Целер, знатный, но бесцветный сенатор; может быть, именно ему отец Катулла порекомендовал сына. Во всяком случае, в Риме мы сразу видим Катулла посетителем дома Метелла и даже любовником его жены Клодии (№ 83) – потому что, как мы увидим, именно Клодию воспевал Катулл под именем знаменитой Лесбии. Метелл вскоре умер; тогда Катулл переходит в свиту другого сенатора, Гая Меммия, – это при нем он совершает в 57 г. поездку в Вифинию, и это на него он бранится, не сумев разбогатеть (№ 10; 28).

Но своим человеком чувствовал себя Катулл в другой компании. Это был кружок Гая Лициния Кальва, молодого оратора и поэта, дружбою с которым Катулл так гордился (№ 14; 50; 96). Потомки упоминали их рядом, до нас сохранились только стихи Катулла, но при жизни ведущей фигурой был, несомненно, Кальв, хоть и младший из двоих. По-видимому, к этому же кружку принадлежали несколько других молодых поэтов: Гельвий Цинна, вместе с Катуллом ездивший искать счастья в Вифинию (№ 10); Корнелий Непот, адресат Катуллова посвящения (№ 1), более известный как историк; может быть, тот Цецилий, которого Катулл приглашал в гости к себе в Верону (№ 35); все они были тоже из Предальпийской Галлии и образовывали как бы маленькое землячество. Это одна сторона интересов кальвовского кружка. Другая сторона была политическая. Кальв был потомком древнего рода, гордившегося традициями «борьбы за народ», его отец Лициний Макр (трибун 73 г.) был видный оратор и историк-пропагандист, которому Саллюстий приписывает патетическую речь за возрождение древней народной свободы. Кальв не сделал ораторской и политической карьеры, потому что был мал ростом и слаб здоровьем,

но выступал он часто, репутацию имел хорошую, а Катулл сопровождал его на форум и писал ему шутливые комплименты (№ 53).

Таким образом, не нужно преувеличивать разочарование и отвращение Катулла к политике. Вино, женщины и песни поглощали его вечер, но не день; по утрам он, как все, ходил с визитами, сопровождал покровителей, толпился и шумел в публике на судебных процессах и народных сходках, а при случае участвовал в уличных политических драках, которые в эти годы были в Риме делом повседневным. Но, конечно, это не значит, что он имел за душой какую-то политическую программу. Политических партий в Риме не было, а были политические клики вокруг сенаторов, соперничавших в борьбе за влияние и власть. Таких клик было много, борьба их уравновешивала, и политическая жизнь Рима 70—60-х гг. текла бурно, но ровно. Однако в 60 г., как раз когда Катулл появляется в Риме, положение изменилось: Юлий Цезарь (еще не полководец, а только политикан) организовал союз между вождями двух сильнейших группировок, Помпеем и Крассом («первый триумвират»), и после этого они сразу пересилили разноголосицу остальных сенаторских клик. Ненависть оттесненных соперников к Цезарю стала поголовной, в ней объединялись и старые олигархи вроде Метелла, и «поборники народа» вроде Кальва; памфлеты и эпиграммы ходили во множестве. В эту травлю был быстро вовлечен и новоприехавший Катулл, и она отразилась в его стихах против Мамурры и Цезаря. Но брань оказалась недолгой: как только выяснилось, что позиция у Цезаря прочная, мелкие враги постепенно стали переметываться к нему в друзья. Так сделал Меммий, покровитель Катулла; так сделал Цинна, товарищ Катулла по службе у Меммия; так сделал Кальв; и, наконец, «хотя Катулл, по собственному признанию Цезаря, заклеймил его вечным клеймом в своих стишках о Маммуре, но, когда поэт принес извинения, Це-

зарь в тот же день пригласил его к обеду, а с отцом его продолжал поддерживать дружеские отношения» (Светоний, «Цезарь», 73). Самое позднее упоминание Катулла о Цезаре (№ 11) мимоходно, но уже комплиментарно. Не нужно удивляться, что столь краткая вражда нашла выражение в столь непристойной бранной форме. В Риме это было привычно: даже деликатный Цицерон, когда ему приходилось обвинять Пизона (тестя Цезаря: того самого, которого не добром поминает Катулл в № 28 и 47) или Марка Антония, высыпает на их голову весь набор традиционных попреков теми же блудными пороками, без связи с делом и без правдоподобия, почти как соблюдая обряд. Так не только частный быт, но и общественный быт питал катулловскую поэтику эмоционального разгула.

Но весь этот хаос чувств и слов, заполнявший пустоту «досуга без достоинства», был не таким уж простым и саморазумеющимся рецидивом народного праздничного «мира наизнанку», как это могло бы показаться. Досуг освобождал человека для неформального общения — не делового и не обрядового, не гражданского, а человеческого. Здесь, в этом беспорядке вседозволенности, общество постепенно отбирало и соединяло в систему элементы тех новых культурных ценностей, которых не знал старый Рим: «человечности» (humanitas) и «столичности» (urbanitas). Именно от этой новооткрытой «человечности» пошел последующий европейский гуманизм всех веков, а от этой «столичности» — то (еще более трудно определимое) качество, которое в средние века звали «вежеством», в новое время «светскостью», а в наши дни «культурностью». Все знают всеобъемлющую формулу гуманизма: «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо», — но не все помнят ее первоначальный контекст. Это начало комедии Теренция, поставленной за сто лет до Катулла («Самоистязатель», 75—77): ворчливый старик любопытствует, почему его сосед так странно ведет себя,

тот восклицает: «Неужели у тебя столько досуга, что ты от своих дел еще и о чужих заботишься?». А любопытный важно заявляет: «Я человек...» и т. д. Что человечность начинается с досуга, древние римляне помнили хорошо.

«Человечность» была свойством внутренним, она воспитывалась раздумьями и попытками познать самого себя (и ближнего своего), она питалась чтением греческих философов; в нашу пору над всем этим торопливо трудился, например, Цицерон. А «столичность» была свойством внешним, как бы оболочкой этой человечности — этикетом общения: обходительностью, учтивостью, любезностью, изяществом, легкостью, остроумием; она воспитывалась чутьем и опытом, на пробах и ошибках, и в нашу пору над этим трудились в своих комплиментах, подшучиваниях и перебранках именно Катулл и его товарищи по молодежным кружкам. Именно эти качества — для него главный критерий в суждениях о человеке, его поступках и произведениях: «умно», «остро», «тонко», «небезвкусно», «не без лоска», «утонченно», «воспитанно» — все эти синонимы светского поведения так и мелькают в его стихах (№ 10; 12; 13; 43; 50 и т. д.), именно им он радуется в Кальве, за отсутствие их бранит Азиния, странному сочетанию «вежества» в жизни и невежества в стихах дивится у Суффена. Все это — свойства деликатные, главное здесь — чувство меры, отделяющее шутливость от грубого шутовства: Эгнатию кажется изящным во всех случаях жизни улыбаться до ушей (№ 39), Азиний считает милой шуткой воровать у приятелей платки в застолье (№ 12), и Катулл втолковывает им, что и то и другое не имеет ничего общего со «столичностью». А Катуллу, быть может, таким же точно образом пеняли за грубость иных его выражений Цинна или Кальв. Так общими усилиями создавались и осознавались те нормы новой культуры человеческих отношений, которые в следующем поколении, на рубеже «золотого

века» Августа, будут уже усваиваться смолоду и казаться врожденными, естественными и само собой разумеющимися.

Оттачиванию нового искусства человеческого общения служило и то занятие, которое так любили в кружке Катулла и Кальва: стихотворство. Легкая поэзия на мелкие случаи жизни была в Риме не то что внове, но, во всяком случае, не в почете. Она появляется вместе с появлением «досуга»: сперва, при дедах Катулла, в хаотическом жанре стихотворной «смеси» (satura), потом, при отцах Катулла, в более отчетливой форме эпиграмм (перенимаемой у греков). При Катулле и Кальве сочинение таких стишков уже почти вошло в моду: их писали даже суровые блюстители древних нравов Катон Младший и Марк Брут, и они тоже были бранными и непристойными. О потомках нечего и говорить: их безымянные любительские упражнения в этом жанре сложились даже в неудобопереводимую книгу, которая дошла до нас под заглавием «Приапеи». А через полтораста лет после Катулла кроткий Плиний Младший своими подражаниями таким стихам даже навлек на себя упреки друзей и оправдывался, напоминая, что на то и досуг, чтобы быть непристойным, что все-де так писали и что сам Катулл сказал, как поэт должен быть сердцем чист, а стихами игрив («Письма», IV, 14, 5). Однако покамест до этого было далеко: Катулл и Кальв в своем отношении к легким стихам могли чувствовать себя новаторами. Они первыми стали эти застольные экспромты сохранять, отделывать и отглаживать — стали относиться к ним не как к бытовым, а как к литературным фактам. Стихи эти по-прежнему назывались «безделки» (nugae), это было почти обозначение жанра, но «безделки» эти собирались и издавались, и Катулл писал над ними: «Пусть переживут они не одно столетие» (№ 1). Светский досуг начинает вырабатывать свой язык. Как под пером Цицерона «человечность» теренциевского любопытно-

го старика превращается в новую для Рима философию, так у Катулла с товарищами «столичность» пьяной светской компании превращается в новую для Рима поэзию. Само собой это не давалось: нужен был труд, и немалый.

Таким образом, не нужно преувеличивать в Катулле «естественность», «непосредственность», с которой он выплескивал в стихи любой мгновенный порыв души. «Естественные натуры» стихов не пишут. Чтобы писать стихи — а особенно стихи в формах новых и непривычных, но строгих и сложных, — нужно иметь трезвый ум и творческую волю. Сочинять стихи значило: пропускать разгул буйного чувства через фильтр обдуманного слова. Здесь Катулл похабный уступает место Катуллу ученому. Посмотрим, как это происходит.

3

Одно из самых простых и, по-видимому, ранних стихотворений Катулла — это № 17, плясовая насмешка над бестолковым мужем молодой жены. В ней отчетливо чувствуется подражание народной поэзии — такие песни-издевки были в латинском фольклоре и назывались «фесценнинами». Но размер, которым это стихотворение написано, не имеет ничего общего с теми размерами, какие знал латинский фольклор. Это размер греческий, называвшийся «приапейским», ассоциировавшийся с непристойными темами, употреблявшийся в Греции редко, а в Риме едва ли не впервые. Народная шутка в таком размере звучала так же странно, как звучала бы, скажем, русская частушка, изложенная гексаметром.

Катулл не только здесь проявляет свой интерес к традиционным народным формам. Два его стихотворения — эпиталамии, свадебные песни (№ 61 и 62). Со-

держание их традиционно, а стих — опять-таки нет; гликоническим размером эпиталамии в Риме не писались, а гексаметром не пелись вообще нигде: гексаметр — размер не песенный. Были и менее явные традиции согласования метрики и тематики: например, стихи обличительные и бичующие назывались и писались ямбами (у самого Катулла таковы, например, № 29 и 37). А Катулл и здесь отступает от традиции: одно обличение изменницы он облекает в лирический одиннадцатисложник (№ 58), а другое — в нежную сапфическую строфу (№ 11); и наоборот, разговор с самим собой, самоанализ и самоубеждение, влагает в суровые ямбы (№ 8). Любимый катулловский одиннадцатисложник — тот размер, которым открывается его сборник, — нынешнему читателю кажется легким и естественным, а современников вводил в недоумение: это был размер без роду и племени, даже греками употреблявшийся редко и пришедший к римлянам едва ли не из низов греческой поэзии — александрийских эстрадных песен, которые слушались охотно, а уважались мало. У Катулла это эксперимент, оказавшийся удачным; из таких экспериментов, переставших ощущаться экспериментами, состоит едва ли не весь Катулл.

Какова метрика — таков и стиль. Переводы упрощают Катулла, нивелируют его язык под современный, устоявшийся, гладкий и легкий. А на самом деле в нем соседствуют высокие архаизмы и словечки из модного разговорного языка, галльские провинциализмы и обороты, скопированные с греческого, тяжелая проза и новые слова, сочиненные самим Катуллом. Киренский край он вычурно называет «асафетидоносным» (№ 7), буйство — на греческий лад «вакхантством» (№ 64) и в то же время в знаменитых стихах о поцелуях (№ 5 и 7) называет поцелуй не по-столичному, «suavium», а по-областному, «basium», просторечными же уменьшительными словцами у него пестрят все страницы: не глаза, а глазки, не цветок, а цветик, не друг, а дружок,

не Септимий, а Септимчик. Некоторые особенности просвечивают даже в переводе: когда большое стихотворение № 65 укладывает 24 длинные строки в одну-единственную фразу со множеством сочинений, подчинений и перебивок, то здесь трудно не почувствовать педантствования, а когда поэт вновь и вновь называет себя в третьем лице, не «я», а «твой Катулл» и пр. (№ 13; 14; 38; 44 и т. д.), то здесь трудно не почувствовать жеманничанья. Перед нами как бы плавильная печь, в которой выплавляется, но еще не выплавился латинский поэтический язык. Катулл знает, какова его цель: изящество, легкость и соразмерность; но какие нужны для этой цели средства, он не знает и пробует то так, то иначе.

Если языковая сторона стиля ускользает от перевода, то образная сторона стиля в переводе сохраняется; и читатель легко заметит, что и здесь не все похоже на поэта «естественного» и «стихийного». Так, радостное и пылкое стихотворение о несчетных поцелуях (№ 7) оказывается украшенным упоминанием о «Кирене асафетидоносной» с оракулом Аммона и могилой Батта, то есть намеком на родину и предка александрийского поэта Каллимаха, кумира молодых поэтов. Так, другое столь же непосредственное стихотворение, о птенчике Лесбии (№ 2), заканчивается тремя строчками сравнения с мифом об Аталанте, такого неожиданного, что издатели предпочитают отделять его в особый отрывок (№ 2b). Так, в шутливое стихотворение о Лесбии и дурных поэтах (№ 36) врезается залп мифологической учености — перечень известных и малоизвестных мест, где чтится богиня Венера; так, стихотворение об удачном возвращении из Азии в Верону обрастает множеством географических названий, которые даже римскому читателю были непонятны без пояснений; мифологией же украшается дружески непринужденное стихотворение № 55, географией же — любовное, трагическое № 11, а этнографией — свирепо руга-

тельное № 90 («я бы стал как Пегас, как Лад, как критский страж...», «пойду ли я к гирканам, сакам, к нильским устьям...», «Геллий блудит с матерью: не иначе как родится персидский жрец!»). Для нашего времени словосочетание «ученый поэт» не звучит комплиментом, а для катулловского звучало. Именно так он и запомнился потомству: позднейшие авторы чаще называют его «ученый Катулл», чем, например, «тонкий Катулл» или «сладострастный Катулл». И эта ученость, как мы видим, не ограничивается большими мифологическими стихотворениями, а распространяется и на подлинную лирику.

Насколько рассчитаны у Катулла и пылкая небрежность, и тяжеловатая рассудительность, легче всего увидеть, обратив внимание вслед за метрикой и стилем на композицию его стихов. В «Книге Катулла Веронского» три части: сперва «полиметры», мелкие стихотворения, написанные пестрыми лирическими и ямбическими размерами (№ 1—60), потом большие вещи (№ 61—68), потом «эпиграммы», написанные традиционным размером — элегическими двустишиями (№ 69—116). Это очень формальное деление; но для Катулла оно значимо — в каждой из этих внешних форм у него по-особенному разворачивается и содержание.

Мелкие разноразмерные стихотворения, «безделки» — это та область, где Катулл охотнее всего играет в непринужденность и беспорядочность. Иногда он простейшим образом повторяет вновь и вновь одно и то же («как смешно, как смешно!» — № 56, «плохо мне, плохо!» — № 38, «ты велик, велик, Цицерон!» — № 49), иногда — с усилением и нагнетанием (издевательства над Амеаной — № 41 и 43, плач над Лесбииным птенчиком — № 3). Усиление подчеркивается повторением строчек (сперва Катулл кратко выругается, потом растолкует почему, а потом повторит ругательство — № 16; 36; 52; 57); эти повторения становятся как бы ступеньками, по которым идет нарастание чувства (любви

Септимия и Акмы — № 45, гнева на подругу-похитительницу — № 42). А потом такое усиление перерастает в усложнение, и подчас очень тонкое (№ 8: первая половина — о том, каково Катуллу, потерявшему любовницу; вторая половина — о том, каково будет любовнице, потерявшей Катулла; а финальный повтор вдруг напоминает, что это еще когда-то будет, а пока он все не в силах о ней забыть). При всей этой игре усилений у читателя все время остается ощущение, что он кружится на одном месте, и вспоминается поэтика народных песен с припевами (которым Катулл так умело подражал в № 62 и 64). Если Катулл хочет, чтобы такое стихотворение было комическим, он употребляет или каламбур (№ 26), или редкое словцо (№ 53 — «шиш красноречивый!»), или гиперболу (№ 13: «ради моего благовония ты захочешь весь обратиться в нос!»), или нагромождение неожиданных сравнений (№ 25) и т. п. Самое эффектное его средство — ирония, когда говорится одно, а внушается противоположное (№ 42: «грязная шлюха, вороти мои стихи! Не действует? Тогда — честная и чистая, вороти мои стихи!»), или даже двойная ирония (как в № 16, где так и не ясно, как надо понимать слова «целомудренный» и «благочестивый» — по смыслу или по контексту, то есть наоборот?)[1].

В эпиграммах — напротив. Их размер, элегическое двустишие из гексаметра и пентаметра, спокоен и уравновешен: стих уравновешивает стих, полустишие — полустишие, размер как будто сам напрашивается для стихов спокойных и рассудительных. Это в нем слышали греки, это в нем слышит и Катулл; и он строит

[1] По смыслу: «Фурий и Аврелий, вы прочли мои стихи о поцелуях мальчику и решили, будто я развратен? Нет, поэт должен быть безупречен в жизни, а стихи его могут быть и изнежены...» По контексту: «...вы прочли мои стихи о поцелуях мальчику и решили, будто я ни на что иное не способен? Нет, поэт должен быть безупречен в постели, а стихи его...» и т. д.

их как рассуждения: «если... то», или «не то... а это», «или... или». Здесь он не кружится чувством, а движется мыслью: начинает от одного утверждения, а приходит к другому. Если бы знаменитое «Ненавижу и люблю» (№ 85) было написано лирическим размером, он повторил бы это «ненавижу и люблю» раза три на разные лады, ничего не добавляя, кроме восклицательных знаков, и стихотворение получилось бы всем на радость. Но он пишет его дистихом, он не изливает свое чувство, а задумывается над ним — «почему я люблю и ненавижу?» — и огорчен оттого, что не может этого объяснить в двух строчках. Зато может объяснить в четырех и объясняет (№ 75): «это значит, что от любовной обиды мой ум сам на себя восстал: не могу тебя уважать, но и не могу не любить». Но и этого ему мало (вдруг непонятно, что он хочет сказать, говоря «уважать», буквально — «хотеть добра»?) — и он пишет объяснение к объяснению, уже в восьми строчках (№ 72): «это значит, что раньше я тебя любил не как любовницу, а как родную...» и т. д. И это — в стихах о самом мучительном и болезненном чувстве своей жизни. После этого неудивительно, что на более легкие темы он пишет с такой же четкой связностью (№ 92: «Лесбия меня бранит — значит, любит! Потому что и я ее люблю — а все время браню»), а когда хочет сделать свои дистихи комическими, то обращается не к игре слов, а к игре мысли, к чудесам парадоксальной логики: «я надеялся, Геллий, что ты не отобьешь у меня подругу, — я полагал, что ты выше пошлого блуда и интерес твой начинается сразу с кровосмешения; но ты подвел меня и отбил ее, — грустно!» (№ 1).

Наконец, в больших произведениях у Катулла появляется третий принцип построения, самый трудный — концентрический. В маленькой поэме о свадьбе Пелея и Фетиды (№ 4) он подсказан александрийскими образцами: там, судя по другим римским подражаниям, в обычае было вставлять рассказ в рассказ,

причем по возможности со сходными мотивами, но с контрастным настроением. Так Катулл в рассказ о счастливой свадьбе смертного Пелея и богини Фетиды (от них потом родится Ахилл, но Фетида покинет Пелея и вернется в родное море) вставляет описание брачного покрывала с вытканной историей несчастной разлуки Ариадны с бросившим ее Тесеем (от этого потом погибнет отец Тесея Эгей, но в финале смертная Ариадна должна соединиться с богом Вакхом, счастье перевесит горе, и аналогия двух тем станет полной): счастливое лицо любви оттеняется печальной ее изнанкой.

В большой элегии, адресованной Аллию (№ 68), поэт применяет тот же план к лирическому материалу и вставляет друг в друга не две, а целых четыре темы: «я страдал от любви – тогда ты, Аллий, устроил мне свидание с моей красавицей – и она вошла ко мне, как когда-то Лаодамия к Протесилаю – не на радость, увы, ибо Протесилаю скоро было суждено пасть под Троей – той Троей, где ныне лег в могилу мой бедный брат...» – это середина, и дальше поэт по тем же ступеням возвращается обратно (брат – Троя – Лаодамия – возлюбленная и Аллий), с большим искусством преодолевая трудные переходы. В мелких стихотворениях для таких композиций, понятным образом, недостает простору, но и здесь выработанное чувство пропорций не подводит Катулла – даже в стилизованном под народную песню-насмешку стихотворении № 17 строки о хорошенькой жене приходятся точно на середину, а о дураке муже – с обеих сторон от нее.

Насколько сознательно велась эта работа над поэтическим словом, становится особенно видно, если обратить внимание на парные стихотворения Катулла. Больше, чем кто-нибудь, он любит одну и ту же тему обрабатывать дважды – то введя дополнительный мотив, то переменив интонацию, то композицию. Он дважды сравнивает красоту Лесбии и ее соперниц: в лири-

ческом размере это оборачивается буйным нагромождением насмешек над соперницей (№ 43: «здорово, девица с немалым носом, неладной ногой, не черными глазенками...»), в элегических двустишиях — толковой росписью, объясняющей, что из красивых частей еще не слагается красивое целое (№ 86: «Квинтия для многих красива — а для меня лишь бела, высока, стройна...»). Он пишет два эпиталамия (№ 61 и 62): один стилизован под обрядовую песню, другой – под идиллию, один на римском фоне, другой на греческом, один рисует свадьбу извне — как картину, другой изнутри — как переживание. Он пишет, как Лесбия его бранит и любит (№ 92), а потом вводит новый мотив: «потому что бранит при муже» (№ 83). Его друзей обидели — один раз он жалеет их самих (№ 28), а в другой раз поносит их соперников (№ 47). Ему изменил друг — одно стихотворение он начинает в тоне: «Ни от кого нельзя ждать благодарности...» (№ 73), другое в тоне: «Ты, Руф, которому я так верил себе на горе...» (№ 77). Он попрекает Геллия: «ты блудодей и кровосмеситель» — один раз патетически гневно (№ 88), другой раз высокомерно и холодно (№ 89). На Мамурру и Цезаря он пишет не одну, а две инвективы: о том, какие они мерзавцы сами по себе (№ 57), и о том, как они пагубны для государства (№ 29). О птенчике Лесбии у него два стихотворения, на жизнь его и на смерть его (№ 2 и 3); о поцелуях Лесбии тоже два, их «тысячи и тысячи...» (№ 5), их столько, сколько песков в Африке и звезд в небе (№ 7), но и этого Катуллу мало, и он пишет третье, о поцелуях Ювенция, которых столько, сколько колосьев на ниве (№ 48). Совершенно ясно: главная забота Катулла не о том, чтобы выплеснуть страсть, а о том, какими словами это сделать.

Окончательно мы в этом уверяемся, когда видим, как Катулл в поисках лучших слов обращается не к своим словам, а к чужим — к переводам с греческого. Знаменитое стихотворение № 51, «Тот мне мнится богу

подобен...», которое кажется первым Катулловым признанием в любви перед его Лесбией, — это перевод старинного стихотворения Сапфо к ее подруге, тоже знаменитого. При этом концовку Катулл приписывает свою, и концовка переосмысляет стихотворение: картину любовного недуга он берет у Сапфо, а причину любовного недуга («это досуг...») определяет сам. Точно так же и большой перевод из Каллимаха (№ 66) приобретает у Катулла дополнительное осмысление благодаря посвятительному стихотворению при нем (№ 65): судьба волос Береники, богами разлученных с Береникой, становится символом судьбы Катулла, смертью разлученного с братом. Точно так же и поэма об Аттисе (№ 63) производит впечатление переработки греческого образца, к которому Катулл добавляет лирическую концовку от себя. Так заставляет поэт неподатливые образцы говорить то, что он хочет. О более мелких реминисценциях нет нужды и упоминать: коротенькое стихотворение № 70 кончается цитатой из Софокла, приглашение Фабуллу (№ 13) напоминает греческую эпиграмму Филодема, стихи о воробье Лесбии (№ 2 и 3) — целую серию греческих эпиграмм о животных, и даже за знаменитым «ненавижу и люблю» (№ 85) стоят и Феогнид, и Анакреонт, и греческая комедия в переводе Теренция[1]. Все это нимало не ставит под сомнение искренность Катулла: наш Жуковский о своей большой и искренней любви тоже писал преимущественно переводами с немецкого. Но это напоминает нам еще раз: Катулл не стихийный поэт, Катулл — «ученый поэт». Что для светского человека означала «столичность», то для поэта означала «ученость». Источник этой учености нам уже не раз приходилось упоминать. Это — александрийская поэзия III—II вв. до

[1] Анакреонт, фр. 79: «Люблю и не люблю тебя, / И буйствую, и не буйствую...» Теренций, «Евнух». 72: «тошно, и любовь горит». Ср. Феофраст у Плутарха, «Катон Старший», 37.

н. э. во главе с ее классиком Каллимахом. Именно здесь сложился тип «ученого поэта», который не бездумно творит по привычным образцам предшественников, а сознательно и целенаправленно отбирает одно, возрождает другое, сочетает третье и четвертое. Здесь, в Александрии, впервые оформился жанр небольшой, но сложно построенной и выписанной мифологической поэмы, который мы находим у Катулла в «Свадьбе Пелея и Фетиды» (и, конечно, в переведенной из Каллимаха «Косе Береники», хотя это, собственно, не поэма, а элегия); здесь же получил классический вид жанр эпиграммы, короткой и выдержанной, наоборот, в стиле изысканно простом. Разноразмерные «безделки» разрабатывались здесь меньше.

Александрийская культура была Риму не внове: собственно, именно через нее, как через преломляющее стекло, воспринимали старшие римские поэты, эпики и драматурги, свои гомеровские и еврипидовские образцы (так потом Западная Европа воспринимала греческое наследие через латинскую культуру, а Россия XVIII в. — всю античность через французскую культуру). Новшеством Катулла и его друзей было то, что они впервые сдвинули внимание с предмета на преломляющее стекло, почувствовали себя новаторами и экспериментаторами. Новаторство диктовалось им эпохою — эпохою наступающего досуга. Столетием раньше культура римского общества была однородней; теперь общество расслоилось на досужих и недосужих, и досужей публике для заполнения «достойного безделья» понадобилась поэзия изысканная и как можно более недоступная пониманию невежд.

Катулл и его друзья выступали единым литературным поколением, связанным общностью этих вкусов. Почти все упражнялись в обоих ведущих александрийских жанрах — в ученой мифологической поэме и в эпиграмме (а заодно — в элегии). Лициний Кальв писал поэму «Ио», элегии на смерть жены (Катулл

откликнулся на них в № 96), эпиталамий (как Катулл), эпиграммы (в том числе на Цезаря и на Помпея); Цинна прославился поэмой «Смирна», такой темной, что на нее писали прижизненные комментарии (это ей Катулл сулил бессмертие в № 95); Цецилий, адресат № 35, сочинял «Диндимену» (перекликавшуюся темой с катулловским «Аттисом»); Корнифиций, адресат № 38, был автором поэмы «Главк». Любовные стихи писал и Корнелий Непот, которому посвящена книга Катулла, и сам претор Меммий, при котором Катулл ездил в Вифинию. Чуть старше их и чуть архаичнее по вкусам были поэты другого кружка: Валерий Катон, ученый и стихотворец, автор поэмы «Диктинна», элегии «Лидия» и сатиры «Негодование»; Фурий Бибакул (в котором иногда видят Фурия, адресата № 11 и 23), сочинитель исторической поэмы, политических эпиграмм и сатиры «Ночное бдение»; Тицида, писавший любовные стихи к Левкадии, переводивший александрийскую поэму «Аргонавтика», но опять-таки не забывший ни сатир, ни исторических поэм. От всех этих авторов сохранились лишь разрозненные строки. Недовольный новыми модами Цицерон (сам на досуге немало писавший стихов) обзывал их всех, вместе взятых, «новые стихотворцы» (по-гречески — νεοτεροι, что звучало почти как «модернисты») и «подголоски Евфориона» (антиохийского подражателя александрийской вычурности) — впрочем, эти отзывы относятся ко времени уже после смерти Катулла («К Аттику», VII, 2, 1; «Оратор», 161; «Тускуланские беседы», III, 45).

При всем усердии этих римских подражателей александрийским вкусам, произведения у них получались во многом непохожие на образцы. Главных различий было два — в форме и в содержании. В форме идеалом александрийских поэтов была архаическая простота: они стремились как бы освободить воображаемую исконную простоту и ясность от приевшихся наслоений позднейших эпох. Ученая сложность и вычурность

служила этому лишь как бы оттеняющим комментарием. Для римлян такая игра в архаику была невозможна. Промежуточных эпох за спиною у них не было: архаика для них была не в отдалении, а рядом, не в умозрительной прелести, а в наглядной грубости, приходилось не возрождать ее, а бороться с ней. Поэтому вместо стихов о сельской буколической экзотике они писали о городской досужей современности, — и простота у них получалась не изысканной, а естественной, не ученой, а разговорной. Ученая усложненность и умиляющая простота переставали оттенять друг друга, разрывались и расходились в разные стороны. Катулл подражал и простоте и сложности александрийцев, но совместить этого не мог: простота пересиливала в мелких стихотворениях, сложность — в больших. Оттого позднейшие филологи и расчленили с такой легкостью Катулла ученого и Катулла «непосредственного». Ошибка была лишь в том, что «настоящим» Катуллом объявили только последнего, а на самом деле настоящими были оба.

Разница в содержании вытекала из разницы в форме. Культ архаической простоты означал, что александрийские поэты писали о предметах отдаленных, о мифических героях (как Каллимах), сказочных пастухах (как Феокрит) и потешном простонародье (как Герод), но только не о себе самих. Для разговора от собственного лица они оставляли только самый мелкий жанр, эпиграмму, — именно потому, что здесь в четырех-восьми строчках и речи не могло быть о выражении какого-нибудь реального, сложного чувства, — только о его частице, осколке, моменте. Римляне, обратившиь средства новой поэзии не на архаику, а на современность, вынуждены были писать именно о себе самих. Легкие формы александрийской поэзии сразу дрогнули под тяжестью усилий, которыми складывалась римская «столичность». Эпиграмма стала тесна, потребовалась элегия; шутливая любовь стала мала, начала сочиняться

большая и страстная. Александрийские поэты, обремененные вековой культурой, искали в стихах простоты; римские поэты, лишь вчера расставшиеся с первобытной простонародностью, искали в стихах сложности. Там как бы взрослые играли в детей, здесь как бы дети играли во взрослых. А в таком сравнении в выигрыше оказывались дети. Для сверстников Катулла греческая культура была не только школой слов, но и школой чувств. И вышел из нее не только Катулл ученый, но и Катулл влюбленный.

4

Через двести лет после Катулла ритор Апулей, автор «Золотого осла», обвиненный перед судом в чернокнижии и развратном поведении, заявил в своей защитной речи, что если он и упоминал в своих стихах реальных лиц, то только под вымышленными именами, как «Катулл называл Лесбией Клодию, а Тицида Метеллу Периллой, а Проперций под именем Кинфии скрывал Гостию, а у Тибулла была Плания на уме и Делия на языке» («Апология», 10). Это был поэтический этикет: вымышленными именами пользовались, во-первых, чтобы не сглазить, а во-вторых, чтобы не скомпрометировать воспеваемое лицо. И это была психологическая игра с самим собой: она подчеркивала, что поэзия и жизнь — вещи разные и что в стихах поэт пишет не столько о том, что с ним было, сколько о том, что он хотел бы, чтобы с ним было.

Ни Метелла, ни Гостия, ни Плания ближе нам не известны; но катулловская Клодия оказалась известной. Это была дама из высшего сенатского сословия, один ее брат был консул и славился как взяточник, другой — народный трибун и славился как демагог, муж ее Метелл — тоже консул и (как мы видели) наместник Предальпийской Галлии, родная ее сестра была за полко-

водцем Лукуллом, сводная – за самим Помпеем (едва ли не о ней – эпиграмма Катулла № 113); все три сестры были известны распутным поведением, а сама Клодия – больше всех. Ей не повезло: в 56 г., уже вдовою, она обвинила своего молодого любовника Целия Руфа (адресата катулловского № 58) в попытке отравить ее, защитником Целия выступил Цицерон, враг обоих Клодииных братьев, и в своей речи «За Целия» начертил такой портрет Клодии, эмансипированной женщины без стыда и совести, напоказ щеголяющей развратом, что этот образ прочно запомнился потомству и дал много ярких красок для всех, кто пытался представить историю Клодии и Катулла как роман великосветской львицы с неопытным и страстным юношей, впервые попавшим в развратный Рим из целомудренной провинции.

Роман с Лесбией-Клодией очень много значил для Катулла и его поэзии. Но, перечитывая стихи Катулла, посвященные Лесбии, нельзя не обратить внимания на две их особенности.

Во-первых, это хронологические рамки. Все скудные датировки в стихах Катулла относятся к 60–55 гг. (и по большей части к 57–55 гг.); единственный хронологический намек в стихах о Лесбии (№ 11 с надрывным прощанием) – к 55 г. Между тем до 59 г. Клодия была замужем и заведомо вела себя более сдержанно; после смерти мужа, в 59–57 гг., ее любовником был Целий, а потом – Геллий (?); в 57–56 гг. Катулла нет в Риме, он – в Вифинии; а после 56 г., процесса Целия и уничтожающей речи Цицерона, Клодия совсем исчезает из виду – или умирает, или уходит на вынужденный покой (ей, по-видимому, уже лет сорок). Стало быть, ее роман с Катуллом – лишь краткая промежуточная или попутная интрига довольно раннего времени, а стихи о ней Катулла (по крайней мере некоторые) – произведения очень поздние. Возникает вопрос: обязаны ли мы представлять себе любовные стихи

Катулла мгновенными откликами на события его отношений с Клодией? нельзя ли представить, что многие из них были написаны позже, по воспоминаниям, ретроспективно? На первый взгляд это кажется странным, но русскому читателю легче, чем иному, преодолеть это впечатление странности: вспомним, что такой большой поэт-романтик, как А. А. Фет (переводчик Катулла!), лучшие свои стихи о молодой любви написал в старости, по воспоминаниям, ретроспективно. Настаивать на таком предположении, конечно, не приходится, но подумать об этом полезно.

Во-вторых, это социальные краски. Реальная Клодия была знатной женщиной, по социальному положению стоявшей гораздо выше безродного молодого веронца. Но в стихах Катулла нигде, ни единожды не мелькает взгляд на Лесбию снизу вверх. (Разве что в № 51, «Тот мне видится богу подобен...» — но мы знаем, что это перевод из Сапфо, а у Сапфо это стихотворение обращено к младшей подруге и ученице — то есть и здесь нет взгляда снизу вверх). Он говорит о ней как о равной или как о низшей. Забудем на минуту то, что мы знаем от Апулея и Цицерона, и представим себе Лесбию такой, какими были обычные героини античной любовной лирики: гетерой, полусветской содержанкой, — и ни один катулловский мотив не будет этому противоречить. Больше того: иногда Катулл прямо стилизует Лесбию под продажную женщину — вот он переборет свою любовь (№ 8), и «как ты будешь теперь жить?... кого любить? кому скажешь „твоя!“? кого станешь целовать? кого кусать в губки?» В стихотворении № 58 его Лесбия «блудит по подворотням», а в стихотворении № 37 изображается (правда, безымянно) кабацкой девкой, которую одна компания отбивает у другой. Любовь к светской женщине оказывается у Катулла загримированной под любовь к гетере — и это у поэта, для которого «столичность» была превыше всего!

Этому есть свои причины. Именно гетера была для античного общества наставницей в «науке любви» – и не только любви телесной, но и, как это ни неожиданно, любви духовной. И античная поэзия не хотела забывать об этой школе.

Мы видели: для античного человека жизнь делилась на две части, «дело» и «досуг». «Делом» для мужчины было хозяйство, война и политика. Любовь для него была «досугом». Там он был деятелем – в любви он был потребителем. Но для женщины – наоборот. Любовь для нее была не «досугом», а «делом» – семейным долгом, если она была замужем, источником заработка, если она была предоставлена самой себе. Здесь она была деятельницей, производительницей, дающей, а не берущей стороной. Для хороших жен римляне не скупились на уважение: «единомужняя», «постоянная», «добронравная» – читаем мы в надписях на женских могилах. И для гетер, которые были способны на то же самое – привязанность, верность, уступчивость, – общественное уважение было открыто (правда, конечно, больше в теории, чем на практике). Выражением его была поэзия греческой комедии (с персонажей которой брали пример сверстники Катулла). Молодая гетера (или почти гетера), в которую безумно влюблен юноша и которая потом по счастливому узнанию вдруг оказывается свободной, благородной и годной ему в законные жены, была в комедии постоянным персонажем. «Она мне душу и жизнь доверила, я ее за жену считал», – говорит о такой героине юноша у Теренция («Андриянка», 271–273), и это уже предвосхищает Катулловы чувства к его возлюбленной; а еще поколение спустя продолжатель Катулла Проперций скажет своей героине: «...Вечной любовницей ты, вечной мне будешь женой» (II, 6, 42). Это значит: когда в мужской жизни раздвинулся досуг, то в ней больше места заняла любовь, из развлечения она стала делом, делу нужно было учиться, а учиться можно было только у женщины. Ка-

тулл стоит здесь на переломе, и мы видим даже точку этого перелома — стихотворение № 51. «Тот мне видится богу подобен...», описание своей любви, переведенное из Сапфо. Античный поэт впервые пытается описать свою любовь не извне, а изнутри, не как провождение «досуга», а как подлинное душевное «дело»; и для этого он идет на выучку к женщине, для которой любовь была «делом» всегда.

Новое, более серьезное отношение к любви с гетерами подсказывал сверстникам Катулла сам латинский язык. По-латыни продажные женщины деловито назывались «меретрики», «заработчицы»; слово «гетера» пришло из Греции вместе с пресловутым «досугом». Слово «гетера» в переводе значит «подруга»; а для юридически мыслящих римлян «дружба» была понятием гораздо более ответственным, чем для беспечных греков: так называлось единодушие, скрепляющее общество (и семью и государство), «высшее согласие во всех делах божеских и человеческих, при взаимном благорасположении и благожелательности», — определял эту Дружбу Цицерон («О дружбе», 20). Когда гетеру брали на содержание, с нею заключали контракт, договор: а «договор» для римлян было понятие священное, он требовал непреложной Верности, он находился под блюстительством богов, нарушение Верности Договору было нарушением Благочестия по отношению к богам. Все слова, которые для грека были бытовыми, для римлянина становились важными и многозначительными. В повседневности это могло не замечаться, но стоило над этим задуматься, и это чувствовалось сразу. Заслуга Катулла с товарищами была именно в том, что они задумались и дали себе отчет, что дружба, верность, договор в малом мире частного «досуга» то же значат и так же важны, как Дружба, Верность, Договор в большом мире общего «дела», — что человек одинаково человек и там и тут.

Значение Катулла в римской поэзии — не в том, что он страстно любил свою Лесбию и с непосредственной

искренностью изливал свой пыл в стихах. Оно в том, что Катулл первый задумался о своей любви и стал искать для ее выражения новых точных слов: стал писать не о женщине, которую он любит, а о любви как таковой. Поиск точных слов давался трудно. Нынешний поэт с легкостью бы написал «я тебя по-прежнему желаю, но уже не по-прежнему люблю», и это было бы понятно. Но в латинском языке слово «любить» (amare) означало именно «желать», и для понятия «любить» в нынешнем смысле слова нужно было искать других выражений. Катулл ищет их в стихотворениях №72, 73, 75, 76, 87, 109, и у него вновь и вновь возникают те высокие образы, о которых мы упоминали: «Договор священной Дружбы» (№109), «Верность в Договоре» (№87), «Договор, Верность, Благочестие» (№76). Он находит нужное ему слово – и замечательным образом это оказывается то самое слово, которое мы видели в цицероновском определении дружбы: «благожелательность» (benevolentia: «я принужден все больше тебя amare, но все меньше bene velle», говорит буквально Катулл в №72; в стихотворном переводе это слово приходится условно передавать как «уважение»). По-русски «благожелательность» звучит слабее, чем «любовь», но по-латыни сильнее, и вот почему: в латинском сознании «благожелательность» (benevolentia) требовала непременного проявления в «благодеяниях» (beneficia), справедливый обмен благодеяниями назывался «благодарным», а несправедливый «неблагодарным» (gratus, ingratus – тоже повторяющиеся понятия у Катулла, №73, 76 и др.), и за справедливостью этой следила суровая Немезида («Рамнунтская дева», трижды упоминаемая у Катулла; едва ли не она же – и олицетворенная Верность в №30). Таким образом, понятие «благожелательность» означало любовь деятельную, активную, которая не только берет, но и дает; любовь не только себе на радость, но и на радость любимому человеку; такую любовь, которая до этих пор

была достоянием женщины и лишь теперь входит в душевный мир мужчины. Можно, конечно, говорить, что Катулл открыл духовную любовь вдобавок к плотской; но точнее будет говорить, что он открыл (для мужчины) деятельную любовь вдобавок к потребительской.

Слово «благожелательность» сразу включало чувство любовника к подруге в ту систему Дружбы с большой буквы, основы всякого общества, о которой говорил Цицерон. Теперь это чувство приравнялось, с одной стороны, к чувству между друзьями-мужчинами, а с другой стороны, к чувству между членами семьи (вспомним еще одну попытку Катулла выразить свою любовь: «...та Лесбия, которую я любил больше, чем себя и всех своих», № 58). Мы видели, как много у Катулла стихов к друзьям; заметим же, что в некоторых из них появляется та же страстная рефлексия, тот же сдвиг внимания с друга на дружбу как таковую (№ 30 и 73). Семейное чувство у Катулла прорывается, конечно, в стихах об умершем брате (№ 65, 68, 101), но главным образом — в стихах о браке и супружестве (на смерть жены Кальва, № 96; два эпиталамия, № 61–62). Это понятно: из всех «договоров» Благожелательства брачный союз был самым священным, скрепленным обрядами, опекаемым богами; и Катулл с восторгом описывает эти обряды в эпиталамии № 61. Кроме того, брачный союз служил продолжению рода, а это для античного человека всегда было важно (ср. № 68, 119–124); в стихах о брате Катулл всякий раз упоминает, что умер он бездетным и оставил род без наследников, — а это, конечно, значит, что теперь жениться и рождать наследников должен он сам. Прямо говорить об этом он избегает, но когда он ищет слов для своей любви к Лесбии, то говорит: «...не так, как простых подружек, а так, как отец любит сыновей и зятьев» (№ 76).

Новые понятия требовали новых форм выражения. Представить то, о чем хотел сказать Катулл, непривыч-

ному читателю можно было или в рассуждении, или в образе. Ни для того, ни для другого обычные Катулловы средства не годились. Мы видели, как Катулл пытался вместить рассуждение в лирическую «безделку» — в сапфические строфы № 51 — и как это разламывало стихотворение; удачнее это у него получилось в «разговоре с собой» (№ 8: «терпи, Катулл, скрепись душою, будь твердым!»), но удача эта осталась единичной. Для рассуждения лучше подходили уравновешенные двустишия эпиграмм, но эпиграммы были коротки. Поэтому образное выражение Катуллова концепция любви находит в больших «ученых стихотворениях», а рассудочное — в элегиях.

Это и есть ответ на читательский вопрос: почему лирик Катулл стал писать мифологические поэмы? В них он для читателя показывал любовь и верность такими, как он их себе представлял, в привычных мифологических образах, а для себя осмыслял эти образы изнутри, проигрывал их, как проигрывал Сапфо в стихотворении № 51. Чтобы научиться любви-самоотдаче, ему нужно было примерить на себя душевный опыт и новобрачной жены из эпиталамиев, и «девы-Аттис», и Ариадны, и косы Береники. Кое в чем эти поэмы позволяют заглянуть в душу Катулла даже глубже, чем рефлектирующие стихотворения. По ним мы видим, что вместе с мечтой о любовном соединении в сознании Катулла все время присутствует страх этого соединения, страх потерять себя в любовной самоотдаче, и поэт вновь и вновь напоминает: обретаемое больше, чем потеря. Так в эпиталамии № 62 невеста прощается с девичеством, в эпиталамии № 61 жених — с холостыми забавами (напоминающими нам о стихах Катулла к Ювенцию), в «Косе Береники» коса расстается с головою царицы, но этим обретается воссоединение царицы с супругом. Столь же пугает поэта и собственный порыв, готовность бездумно броситься в любовь; так бросалась в любовь Лаодамия в № 68 и была за это

наказана обиженными богами, такою же кажется ему и собственная судьба. И тот и другой страх сочетались в самом трагическом из больших стихотворений, № 63, где Аттис сперва в порыве страсти к богине Кибеле отсекает себе возврат к человеческому прошлому, а потом в порыве тоски по прошлому навлекает на себя гнев Кибелы. Наоборот, и тот и другой страх отменяют друг друга в самом оптимистическом из больших стихотворений, № 64, где Ариадна без жалости о прошлом бросается в любовь к Тесею, наказана за это его изменою, но вознаграждается за страдание браком с нисходящим к ней Вакхом; а окружающая этот рассказ история свадьбы Пелея и Фетиды подтверждает, как прекрасен брак, воистину приближающий смертного к богам, если брак этот заключается по любви и по благословению Юпитера. Так все эти произведения, на первый взгляд особняком стоящие в «книге Катулла», в действительности выражают и углубляют ту же главную тему, что и его любовная лирика.

Еще важнее была другая форма, разработанная Катуллом в любовной поэзии,— элегия. У Катулла в сборнике только две элегии, но обе образцовые — № 68 (к Аллию) и № 76 (к богам). Они очень непохожи друг на друга. Первая, как мы видели, осмысляет любовь поэта с помощью мифологической параллели с судьбою Лаодамии; вторая — с помощью прямых и связных рассуждений: «если любовь, как и все человеческие отношения, состоит в том, чтобы воздавать добром за добро, — то боги свидетели, что я ни в чем не нарушил долга благожелательности и благодеяний, а сам в ответ видел лишь неблагодарность, измену и бесстыдство; избавьте же меня, боги, от недуга этой любви!» Это самая зрелая формулировка той гуманистической концепции любви, которая так мучительно складывалась у Катулла. Первый тип элегии смотрел в прошлое, второй — в будущее. Жанр элегии, стихотворного размышления и побуждения, возник еще в раннегреческой

лирике и продолжал существовать в александрийскую эпоху; элегии собирались в сборники, озаглавленные женскими именами («Нанно» Мимнерма в VI в., «Лида» Антимаха в IV в., «Леонтион» Гермесианакта в III в.), но, насколько мы можем судить об этих несохранившихся книгах, здесь не было стихов о собственной любви, а были лишь общие рассуждения с мифологическими примерами, женские же имена служили лишь посвящениями. О собственной любви александрийские поэты предпочитали сочинять маленькие и легкие эпиграммы. Эпиграммы всегда хранили способность развернуться в элегию; из надгробных эпиграмм — уже у греческих поэтов выросли надгробные элегии (при Катулле элегии на смерть жены писал в Риме грек Парфений, и в подражание ему Лициний Кальв оплакивал свою Квинтилию); но из любовных эпиграмм любовные элегии выросли только в Риме, и первым известным нам их создателем был Катулл. Может быть, опыт надгробных элегий был ему помощью: не случайно в элегию №68 вклинивается плач о смерти брата. После Катулла за любовную элегию взялся Корнелий Галл, друг юного Азиния Поллиона (см. №12) и ученик упомянутого Парфения; после Галла — Тибулл, за ним Проперций, за ним Овидий. Эти четыре поэта были прямыми наследниками Катулла, и преемственность эта сознавалась; а от них, то умирая, то возрождаясь, жанр любовной элегии — раздумья о любовных страданиях — перешел в Европу нового времени. По другой линии — не от эпиграмм и элегий, а от «безделок» в лирических размерах — наследником Катулла стал Гораций; здесь он сделал то, чего не успел сделать Катулл, заставил песенные размеры звучать так же уравновешенно и вдумчиво, как элегические двустишия, только красивее. А от Горация пошла традиция «горацианской лирики» — раздумий о любовных радостях, — и, тоже видоизменяясь, дошла до самого XIX в.

Катулл хорошо знал иррациональную силу приступов любви и ненависти. Но он не наслаждался этим буйством страсти — он боялся его. Античный человек еще не выстроил столько барьеров между стихией и собой, сколько выстроила культура наших дней. Любовь — болезнь, говорил ему вековой опыт, а от болезни умирают или сходят с ума. Мыслью «любовь — болезнь» любовный цикл Катулла начинается в № 51 «Тот мне кажется богу подобен...», и той же мыслью он заканчивается в элегии № 76. Всю свою поэтическую силу он положил на то, чтобы упорядочить этот хаос страсти, укротить его, усмирить. «Катулл похабный», прошедший сквозь фильтр «Катулла ученого», — вот что такое «Катулл влюбленный». Это был тяжелый душевный труд, но результатом его было создание новой (для мужской поэзии) любви: не потребительской, а деятельной, не любви-болезни и любви-развлечения, а любви-внимания и любви-служения. Катулл начал, элегики завершили, и этот культ любви-служения перешел от римской «столичности» к «вежеству» средневековья, «светскости» нового времени и «культурности» наших дней. Он вошел в плоть и кровь европейской цивилизации. И только потому, что он стал для нас саморазумеющимся, читатель нашего времени может позволить себе историческую несправедливость: любоваться у Катулла не теми элегиями и учеными стихотворениями, в которых он ближе всего подошел к своей цели, а теми лирическими вспышками недоукрощенной страсти, которые Катуллу были страшны, а нам — благодаря Катуллу — уже безопасны.

P. S. *Статья была написана как предисловие к изданию «Книги стихотворений» Катулла в переводе С. В. Шервинского (М., 1986); экскурс «Castus Catullus» о стих. № 16 так и остался ненапечатанным. Там же в примечаниях — обзор «мифа о Катулле», как он отражался у русских переводчиков Катулла. В XVIII в. его заслонял*

Гораций, в начале XIX в. – Тибулл; когда до России дошла поднятая романтиками волна интереса к Катуллу, то русская поэзия уже мало интересовалась античностью вообще, и первый полный перевод А. Фета (1886) остался не замечен. Фет назвал Катулла «римским Пушкиным», Корш (1899) – римским Петраркой и Гейне, собратом европейских трубадуров и персидских лириков (в своем романсно-элегическом переосмыслении). А. Пиотровский (1928) добавил к этому образу фон «интеллигенции и художественной богемы» в эпоху «великой римской революции» (которую он рисовал по очерку Блока «Катилина»); таким Катулл и остался для русского читателя наших дней (вплоть до «Слова о Катулле» В. Сосноры).

ВЕРГИЛИЙ, ИЛИ ПОЭТ БУДУЩЕГО

Вергилию не повезло в России. Его не знали и не любили: «перелицованные „Энеиды“» разных авторов русскому читателю всегда были более знакомы, чем «Энеида» настоящая. Сближению с Вергилием мешало сперва гимназическое отвращение, потом – языковой барьер. Поэмы, в которых главное – рассказ, могут нравиться и в переводе; поэмы, в которых живет и звучит каждое слово (а таков весь Вергилий), требуют переводчика-языкотворца, какие бывают редко. Для Гомера таким был Гнедич, для Вергилия такого не нашлось. Не нашлось потому, что романтический XIX век, мечтавший о поэзии естественной и непосредственной, не любил цивилизованной римской классики и предпочитал ей греческую. XX век, расставшись с романтизмом, понял, что естественность и непосредственность в поэзии – миф и что громоздкая сложность и противоречивая напряженность римской цивилизации едва ли не понятнее нашему времени, – и вновь сумел воспринять и оценить Вергилия. Последние семьдесят лет в Европе были подлинным вергилианским возрождением, и волны его начинают докатываться и до нас. Это отрадно: поэзия Вергилия – это поэзия, открытая в будущее, и всякой культуре, которая не боится будущего, она близка.

1

О жизни античных писателей мы обычно знаем очень мало, и по большей части это легенды. Вергилий — исключение. Он был величайшим из римских поэтов, все сведения о нем ловились с жадностью, и многие из них дошли до нас через античных биографов и комментаторов. Мы не только знаем точные даты его рождения и смерти — родился он 15 октября 70 г., умер 21 сентября 19 г. до н. э.; мы знаем даже мелкие подробности о его внешности, образе жизни и характере.

Он был рослый, крепкого телосложения, смуглый лицом. Среди литературного и светского римского общества он всегда казался мужиковатым: глядя на него, вспоминали, что отец его, мелкий землевладелец из-под Мантуи, совсем недавно выбился в люди то ли из ремесленников, то ли из поденщиков. Он был застенчив: когда на улицах сбегался народ посмотреть на знаменитого поэта, он прятался в первый попавшийся дом. В Неаполе, где он обычно жил, его прозвали Недотрогой.

Здоровья он был слабого, женщин не любил, жил затворником, с друзьями встречался редко. Увлекался науками — медициной и особенно математикой. Всю жизнь мечтал бросить поэзию и отдаться философии: об этом написано одно из самых ранних его стихотворений («Смесь», V), об этом он говорил друзьям за считанные месяцы перед смертью. Разговаривал он тяжело и несвязно, выступать публично не умел. Но стихи читал замечательно, и профессиональные ораторы завидовали тонкости и выразительности его интонаций.

Над стихами он работал самоотверженно. Юношей он учился писать у молодых поэтов-новаторов, чьим правилом было: каждая строка должна быть обдуманной, каждое слово неожиданным, лучше меньше, да

лучше. Этим заветам он остался верен на всю жизнь. Маленькие «Буколики» он писал три года, «Георгики» семь лет, «Энеиду» одиннадцать лет. Если посчитать, то окажется, что в «Буколиках» и «Георгиках» он сочинял меньше чем по стиху в день. А работа была ежедневной: поутру он на свежую голову слагал и диктовал писцу сразу по многу стихов, а потом в течение дня отделывал, оттачивал и сокращал — часто до нуля. Последнюю свою вещь, «Энеиду», он писал неуверенно, как начинающий: сперва сочинил все двенадцать книг в прозе, потом частями, по настроению, перекладывал их в стихи. Он боялся, что мастерство спугнет у него вдохновение; поэтому то, что не давалось ему сразу, он оставлял вчерне или откладывал на будущее. В «Энеиде» у него несколько десятков строк в разных местах так и остались дописанными лишь до половины. До последних дней он считал поэму недоработанной и неудачной: даже императору Августу, настойчиво требовавшему показать хоть что-нибудь из этого неведомого чуда, он согласился прочесть лишь три книги — вторую, четвертую и шестую. Умирая, он попросил друзей подать ему рукопись; они отказались, понимая, что он бросит ее в огонь. Тогда он попросил, по крайней мере, не издавать ничего, что не издал бы он сам; и «Энеида» появилась в свет лишь посмертно, бережно подготовленная друзьями-поэтами по распоряжению самого Августа.

Хотя он и выглядел мужиком среди горожан, хотя и действительно родился в деревне в часе пути от Мантуи (еще век спустя там показывали тополь, по обычаю посаженный в день его рождения), хотя он и прославлял в «Георгиках» сельский труд, но человеком «от земли» он не был и деревню любил не как крестьянин, а как дачник. Неаполь и окрестная Кампания, где он жил, были излюбленным местом отдыха для изящного римского общества. На родину, в северную Италию, он возвращался, кажется, только один раз — в 41 г., когда

ı время гражданской войны было конфисковано ман-
'анское имение его отца. Так как это событие нашло
'ражение в «Буколиках» (I и IX), то античные ком-
энтаторы нагромоздили на него целый ворох легенд о
ım, как поэт чуть не погиб от рук грубого центуриона
ımя которого всякий раз выдумывалось по-новому).
о все, вероятно, было проще, начальники конфиска-
ıонных операций Азиний Поллион и Корнелий Галл
ıми были писателями, смолоду знакомыми Вергилию,
добиться восстановления в правах ему было нетруд-
ɔ. За пределы Италии и Сицилии он выбрался только
последний год своей жизни: решив, что для заверше-
ıя «Энеиды» ему необходимо своими глазами уви-
:ть греческие и троянские места, он отправился в путь,
полпути решил вернуться, но в Греции занемог от
ɔлнечного удара, а высадившись в Италии, через не-
колько дней умер. Прах его похоронили близ Неаполя.

Этому тихому и замкнутому меланхолику вместе со
:ем своим поколением пришлось пережить, ни много
и мало, конец света. В книгах по истории этот конец
ıета называется скромнее: падение Римской республи-
ı и установление империи. Но для современников это
ıло гораздо страшнее. Рим и мир для них означали
ıно и то же — весь знакомый им круг земель, широ-
ɔй полосой облегавших Средиземное море, находился
ɔд властью Рима. Республика, управляемая постоянно
.седающим сенатом и ежегодно сменяемыми консу-
ıми, представлялась единственной мыслимой в Ри-
э формой правления. Конец такой формы правления
ıначал крушение Рима, а восстановление ее — хотя бы
ɔд неофициальным надзором «первого человека в се-
ıте», «авторитетом превосходящего всех, властью же
ıвного товарищам по должности» (именно так опре-
'лял свою роль в государстве император Август), —
кое восстановление ее воспринималось как негадан-
ıе чудесное спасение Рима и всего человечества. Что
ıтом эта власть Августа послужит началом и образцом

для политического режима совсем иного рода – этого, разумеется, не предугадывал никто. А само по себе возвышение «первого человека в сенате» не представляло для Рима ничего нового. Такими «первыми людьми» были и Сципион, и Катон, и другие герои, прославившие республику; правда, их в сенате бывало по нескольку, а Август был один, но это было только на благо: ведь именно соперничество «первых людей», перешедшее от слов к оружию, и привело Рим и весь мир на край гибели, от которой чудесно спас его Август.

Все подробности этой гибели и этого спасения были на памяти у Вергилия и его сверстников. Вергилий родился в 70 г. до н. э. – это был год консульства Помпея и Красса, двух соперничающих «первых людей», вступивших во временный, но грозный союз против общих врагов. Прошло десять лет – в 60 г. к этому союзу присоединился третий претендент на власть, Юлий Цезарь, и союз стал еще грознее. Прошло еще десять лет – к 50 г. Красс погиб на Востоке, и Цезарь с Помпеем стояли лицом к лицу, с огромными армиями, готовые к войне. Прошло еще десять лет, самых страшных: была война. Помпей погиб, Цезарь стал диктатором, Цезарь был убит заговорщиками в сенате, мстить за Цезаря встали его полководец Антоний и приемный сын Октавиан, была их война против сената, массовые репрессии, массовые конфискации (тогда-то Вергилий и лишился было отцовского имения), и на пороге была уже новая война, между двумя победителями, но в последний момент их удалось временно примирить, – это было в 40 г., и Вергилий приветствовал этот проблеск надежды в знаменитой IV эклоге своих «Буколик». Прошло еще десять лет неустойчивого равновесия и тревожного накопления сил – и отсроченная война вспыхнула: в 31 г. в морской битве при Акции сошлись Октавиан во главе всех сил Италии и Запада и Антоний с Клеопатрой во главе всех сил Востока. Победа осталась за Октавианом. Через год Антоний и Клеопатра

погибли, через два года Октавиан вернулся в Рим триумфатором и миротворцем, и Вергилий читал ему во славу мира только что завершенные «Георгики». Прошло еще десять лет, Октавиан принял почетное имя Августа и «авторитетом превосходил всех», на монетах чеканились слова: «Возрожденная республика», в речах прославлялись гражданские доблести, Рим отстраивался, хозяйство налаживалось, границы укреплялись, Август готовил по древним обрядам «столетние торжества», знаменующие конец века смут и начало века возрождения, и торопил Вергилия заканчивать «Энеиду», поэму о предначертанном величии Рима, а Вергилий медлил. Принужденное чтение трех книг «Энеиды» перед Августом произошло около 22 г., а в 19 г. Вергилий умер. Два года спустя были отпразднованы «столетние торжества», пелся гимн богам, сочиненный Горацием, другом покойного Вергилия и лучшим после него поэтом Рима, и в самой середине этого гимна говорилось об Энее и начале Рима почти вергилиевскими словами.

Нынешний историк уверенно видит во всех этих событиях симптомы трудной, но неизбежной перестройки Рима из маленького города-государства в центр огромной средиземноморской державы. Но современники воспринимали эти события не широким взглядом, а тревожным сердцем. Они истолковывали их прямее и проще: все беды оттого, что испортились люди, пали нравы, над общим разумом и общим долгом возобладали эгоистические страсти. Самых опасных страстей было три: алчность, тщеславие и похоть; утоляя их, человек противопоставляет себя другим и этим разрушает общество. Рим едва не погиб именно оттого, что большие люди затевали в нем смуты, чтобы возвеличиться каждый в своем тщеславии; средние пользовались этим, чтобы насытить каждый свою алчность; а мелкие — чтобы ублажить каждый свою похоть. И если Рим все же не погиб, то лишь потому, что явился человек, поставивший общее благо выше личного и судьбу Рима

выше собственной корысти, — это был «восстановитель республики» Август. Таково было общее чувство современников; полнее и чище всего его выразил в своих стихах Вергилий.

Это дорого обошлось Вергилию в глазах потомства. Читатели многих столетий, по опыту хорошо знавшие, что такое монархия и что несет она для поэзии, воспринимали этот восторг Вергилия перед обновлением Рима в лучшем случае как недальновидное простодушие, а в худшем — как сознательную лесть. Вергилий казался им певцом рождающейся Римской империи — если не наемным, а искренним, то тем хуже для него. Это несправедливо. Для поколения, пережившего ужас гражданских войн, благодатность нового порядка была не пустым словом, а выстраданным убеждением: Вергилий и Гораций были не столько первыми поэтами империи, сколько последними поэтами республики. В официальные певцы нового режима они не годились (хотя Август и старался об этом) — официальные певцы были совсем другие, неожиданные для нас. Вспомним: «Лучшие поэты нашего века — Вергилий и Рабирий» (Веллей, II, 36), — гласит случайно долетевшее до нас суждение современной критики; этот неведомый Рабирий, автор (по-видимому) панегирической поэмы о битве при Акции, был прочно забыт уже через сто лет, и сейчас о нем не знает никто, но стихи его, вероятно, были как раз по вкусу Августу. Вергилий же хотел писать не об Августе, а о Риме; а получались у него стихи не о Риме, а о человеке, природе и судьбе.

Произведения Вергилия стали классикой, потому что они давали людям то, для чего существует литература: взаимопонимание. В них каждый находил то, что было ему доступно и близко, и все это не исключало, а дополняло одно другое. Неискушенный читатель мог увлекаться нежными чувствами «Буколик», важными наставлениями «Георгик», драматическими событиями «Энеиды». Искушенный читатель мог наслаж-

даться утонченной словесной тканью произведения, где каждый оборот фразы, каждое слово, каждый звук были одновременно и предельно естественны, и предельно необычны. Знаток словесности мог любоваться, как Вергилий вставляет в свои стихи целые пересказанные отрывки и переведенные строки из Гомера и Феокрита, но так, что они органически входят в новый текст и служат новому смыслу, обогащая его древними воспоминаниями. Практический политик мог оценить, как издали и исподволь подводит Вергилий читателя к приятию той программы возрождения древних римских доблестей, которую в эти же годы декларировал Август. И, наконец, всякий с несомненностью чувствовал, что стихи Вергилия как-то откликаются на его собственный жизненный опыт, а также на опыт каждого современника и, может быть, каждого человека вообще, — хотя, вероятно, и не смог бы сказать, в чем этот опыт состоит.

Мы не можем сейчас проследовать по всем этим пяти ступеням. Говорить о совершенстве языка, стиха и стиля не над подлинником, а над переводом невозможно. Переклички Вергилия с его греческими образцами интересны лишь для филологов, политические выводы из его стихов — лишь для историков. Оглядываться на них придется, но только изредка. Главная же речь будет о самом поверхностном и о самом глубоком слоях значений поэзии Вергилия — о том, который доступен пересказу всякого читающего, и о том, который открылся для понимания лишь науке XX в.

2

Вергилий написал три больших произведения: «Буколики», «Георгики», «Энеиду». Все они написаны о разном и с виду совсем непохожи друг на друга. Но если вглядеться, мы увидим: все они подхватывают

и развивают одну мысль и одно чувство — отречение от прошлого и перерождение для будущего.

«Буколики» написаны в 41—39 гг. до н. э. — в самый разгар гражданских войн после гибели Цезаря. Это, конечно, было не первое произведение тридцатилетнего поэта. Античность твердо помнила, что еще до этого у Вергилия было немало ученических опытов: в первые же десятилетия после смерти поэта они были старательно собраны и дошли до нас как «Приложение к Вергилию». Это небольшая мифологическая поэма («эпиллий») «Скопа», небольшая полумифологическая-полуидиллическая поэма «Комар», лирическая ламентация в двух частях — «Лидия» и «Проклятия», две маленькие стихотворные картинки из простонародного быта: «Трактирщица» и «Завтрак» и цикл мелких стихотворений на случай «Смесь». Насколько достоверна принадлежность всех этих произведений Вергилию, об этом между учеными до сих пор идут безнадежные споры. Ясно одно: если даже не все они написаны самим юным Вергилием, то они происходят из тех поэтических кружков, к которым он в молодости принадлежал и в которых учился писать.

Это были кружки молодых поэтов, за которыми закрепилось прозвище «новаторов» («неотериков»): сперва ироническое, потом, у историков, — серьезное. Римская поэзия к этому времени насчитывала уже два века своей сознательной истории (а греческая — семь): этого было недостаточно, чтобы достичь совершенства, но достаточно, чтобы выработать шаблоны языка и стиля, удобные и крепкие, но грубые и однообразные. Их-то и взялись обновить неотерики: оживить поэтические архаизмы модным языком образованного общества, перестроить латинские словосочетания по образцу гибких греческих. Их идеалом была греческая поэзия самой последней эпохи — александрийской: осознанное владение художественным наследием всех веков, игра темной ученостью и элегантной простотой, ироничe-

ская многозначность, холодное совершенство на безразличном материале. Их экспериментальными жанрами были маленькая мифологическая поэма, большая любовная элегия, мелкое стихотворение на случай. Начало этому поэтическому движению положили поэты всего лишь на десять-пятнадцать лет старше Вергилия — Катулл (почти земляк его, родом из Вероны), Лициний Кальв, Гельвий Цинна (упоминаемый в IX эклоге). Вергилий, приехав учиться в Рим около 54—53 гг. до н. э., может быть, не застал уже Катулла в живых; но толчок, который тот дал всей молодой поэзии, чувствовался очень сильно. За старшими неотериками пошли младшие, по возрасту близкие Вергилию: Азиний Поллион (адресат IV эклоги), Корнелий Галл (герой X эклоги), Варий Руф (упоминаемый в IX эклоге); к ним присоединился и молодой Вергилий. Стихотворения из «Приложения к Вергилию» обнаруживают много перекличек с тем, что мы видим в сохранившихся стихах Катулла («Смесь» — с мелкими стихами, «Скопа» и «Комар» — с эпиллиями), и с тем, что мы знаем о несохранившихся стихах других поэтов. Но знаменательно, что для своего выступления в свет Вергилий выбрал не один из этих испытанных жанров, а совсем новый — буколический.

Слово «буколики» означает «пастушеские стихи» — то же, что в новоевропейской литературе стало называться «пастораль». Стихотворения этого жанра назывались «эклоги» («выборки») или «идиллии» («картинки») — разницы между этими терминами не было, только в новое время стали (довольно искусственно) считать, что эклога требует более действия, а идиллия — более чувства. Основателем жанра был сицилийский поэт III в. до н. э. Феокрит, работавший на острове Косе и в Александрии. Собрание его сочинений впервые было издано только в I в. до н. э. и при Вергилии еще читалось как новинка. Жанр этот был порождением городской книжной культуры: просвещенные писатели

и читатели, утомясь светским изяществом, вкладывали свои изысканные чувства в уста грубых пастухов и любовались, какой эффект, иногда умилительный, а чаще комический, это производит. Чем реалистичнее выписывались подробности пастушеского быта — запах козьих шкур, циновки убогих хижин, пересчет стад, нехитрые трапезы, крепкие перебранки, песенные переклички, явно воспроизводящие подлинные народные запевки, — тем выигрышнее это было для греческой буколики.

Вергилий обратился к буколическому жанру именно потому, что он позволил ему говорить сразу как бы и от себя, и не от себя. Мифологический эпиллий, вроде «Скопы», был слишком объективен для него, любовная элегия Галла или сатирический ямб Горация — слишком субъективны. Пафос стихов Катулла, привлекавший (и привлекающий) к ним читателей, — это пафос эгоцентрического самоутверждения: если общество рассыпается, если все прежние его узы, политические и прочие, вызывают лишь омерзение, то единственной системой ценностей остается строй моих чувств, и всякий мгновенный порыв моей приязни или неприязни заслуживает поэтического увековечения. Вергилию такой этический солипсизм чужд с самого начала, поэтому он ставит в центр стихотворения не себя, а человека вообще — хотя бы в образе буколического пастуха. А подбирает и располагает он стихотворения таким образом, чтобы темы их охватили весь мир — хотя бы и с буколическим упрощением.

В «Буколиках» десять стихотворений: нечетные — в диалогической форме, четные — в повествовательной. Все сюжеты не выходят за рамки заданных пастушеских условностей. I эклога: прощаются два пастуха, один — изгоняемый из родных мест, другой — спасенный милостью римского правителя. II эклога: влюбленный пастух сетует в одиночестве на равнодушие своего любимца. III эклога: двое пастухов сперва пререкаются,

потом состязаются в пении, потом примиряются как равные в искусстве. IV эклога: «более высокая песня» о том, что близок срок свершения древних пророчеств и воцарения нового золотого века. V эклога: один пастух поет, как умирает юный Дафнис и вся природа его оплакивает, другой – как Дафнис в небе становится богом и вся природа ликует. VI эклога: пастухи поймали сонного бога Силена, и он, чтобы его отпустили, сказывает им древние сказания от самого сотворения мира. VII эклога: опять два пастуха состязаются в пении. VIII эклога: опять отвергнутый пастух сетует на безответную любовь, а отвергнутая пастушка ворожбой возвращает к себе возлюбленного. IX эклога: опять селянина изгоняют из родных мест, и два пастуха жалеют о нем и вспоминают его песни. X эклога – эпилог: Корнелий Галл, покровитель и друг поэта, мучится от любви, поет об этом песню, и вся природа ему сострадает. Перед нами ненавязчивая, но несомненная симметрия построения: крайняя пара эклог, I и IX, – человек и земля; следующая, II и VIII, – человек и любовь; следующая, III и VII, – человек и песня; следующая, IV и VI, – прошлое и будущее; серединная, V, – земное и божественное; заключительная, X, – синтез: здесь и природа, и любовь, и песня, и боги. Даже когда два пастуха перекликаются нарочито отрывочными четверостишиями (эклога VII), темы их сменяются не случайным образом: сперва они сужаются – поэзия, боги, любовь, природа и быт; потом расширяются – природа и любовь, природа, любовь и боги; а когда очередной певец не в силах продолжать в том же духе, это засчитывается ему как поражение. В феокритовском образце Вергилия ничего подобного не было: там больше непосредственности и живости, но меньше стройности и всеохватности.

Место действия эклог Вергилия – Аркадия в глуши греческого Пелопоннеса, край бога-свирельника Пана. Образы «аркадских пастушков» стали нам так

привычны по позднейшим пасторалям, что требуется усилие, чтобы вспомнить: первым поселил своих пастухов в отдаленной Аркадии именно Вергилий, у Феокрита местом действия были знакомые ему Сицилия и Кос. Именно из-за отдаленности Аркадия сразу становится страной не реальной, а условной и сказочной, «пейзажем души»: там рядом и море, как в Сицилии, и река Минций, как в Мантуе, оттуда можно пешком сходить в Рим, а на полях там одновременно идет и жатва, и пахота (II, 26; III, 13; I, 19; II, 10 и 66). Населяющие ее пастухи — тоже гораздо более условные и сказочные, чем у Феокрита, начиная с самого звучания их греческих имен: для греков они были привычны, и Тирсис или Титир легко представлялись им неуклюжими рабами-козопасами, для римлян (как и для нас) они — экзотичны и напоминают не только о рабах, но и о богах и героях. Вергилий всячески усиливает это впечатление: он затушевывает феокритовские подробности низменного быта, утвари вокруг его пастухов меньше, а цветов и трав больше; «Завтрак» из раннего Вергилия в «Буколиках» уже невозможен. Чувство меры, проявляемое при этом Вергилием, удивительно: пастухи остаются пастухами, но читатель видит в них прежде всего людей, страдающих или радующихся, прекрасных и чистых; у Феокрита они всегда немного смешны, у Вергилия почти никогда. Одни и те же любовные жалобы поет у Феокрита косматый киклоп (идиллия XI), а у Вергилия истомленный Коридон (эклога II), и звучат они по-разному; одно и то же песенное состязание у Феокрита кончается лихим торжеством (идиллия V), а у Вергилия — благородным примирением (эклога III). И так до мелочей: все мотивы остаются те же, а эмоциональный мир становится иным.

В центре переживаний этого буколического мира царит, разумеется, любовь. Даже согнанные с земли пастухи эклог I и IX полны воспоминаний о своих возлюб-

ленных, и даже песенные состязания эклог III и VII звучат обращениями к милым.

Все покоряет Любовь, и мы покоримся Любови!

этот мгновенно запоминающийся стих из концовки последней эклоги кажется выводом и итогом. Но это не так. Для Вергилия в идейном строе «Буколик» эта мысль не конец, а начало. Он пишет в дни, когда разнузданность страстей поставила Рим над краем гибели, и одна из этих страстей — та самая, которую моралисты сурово называли «похоть», а поэты нежно — «любовь». Воспевать ее так беззаботно, как делали это александрийцы, он не может. Слова «Все покоряет Любовь...» вложены в уста Корнелия Галла, друга Вергилия, лирического поэта, измученного красавицей, которой он посвящал свои элегии. Галлу сочувствуют и деревья, и животные, и пастухи, и боги. Кому уподоблен Галл в этой патетической картине последней, X эклоги, ясно из другой, центральной, V эклоги: это Дафнис, мифический пастух-полубог, умерший безвременною смертью. Отчего он умер — об этом Вергилий не говорит, но говорит его источник, Феокрит: Дафнис один из всех не захотел покориться любви, был замучен оскорбленной Афродитою и утопился в реке. Что было с Дафнисом потом — об этом Феокрит не говорит, но говорит опять Вергилий: он стал богом, вознесся на небеса и оттуда расточает земле благодатный мир, — ни волк больше не страшен овцам, ни охотник оленям. Уже античные комментаторы видели здесь аллегорическое изображение апофеоза Юлия Цезаря: в 44 г. Цезарь был убит, в 43 г. в небе явилась комета, и народ не сомневался, что это душа Цезаря, в 42 г. сенат объявил Цезаря причисленным к богам, а в 41 г. Вергилий написал свою эклогу. И как Цезарь — бог для всех, потому что изгоняет из мира насилие («спокойствие Дафнису любо» — V, 61), так его наследник Октавиан — бог для Вергилия и его пастухов, потому что он защищает от насилия их мантуанские пажити («нам бог спокойствие это доставил» — I, 6). Так апофеоз

любви в образе Галла оборачивается апофеозом преодоления любви в образе Дафниса: высшим благом оказывается не «любовь», а «спокойствие».

Преодоление любви — это нимало не отмена любви, это лишь ее очищение и преображение. Мир не становится безлюбовным, но любовь перестает в нем быть пагубной и становится благотворной. Что это такое, дают понять две эклоги, с двух сторон примыкающие к центральной, дафнисовской,— IV и VI. В VI эклоге пленный Силен поет песню о сотворении мира из хаоса, о быстро мелькнувшем золотом «сатурновом» веке и о веренице любовных историй героического века, с все более трагическими исходами: утонувший Гил, скотоложница Пасифая (о ней — всего подробнее), людоедка Сцилла, детоубийца Филомела. Этот причудливый каталог неотерических тем напоминает и о древней «Феогонии» Гесиода, и о еще не написанных «Метаморфозах» Овидия, и, вероятно, об элегиях самого Галла, лестное упоминание о котором тоже вплетено в песню Силена. Но общий смысл ясен: любовная страсть — это темная сила, обращающая людей в животных, и ее вторжение в людскую жизнь означало конец золотого века. В IV эклоге перед нами, наоборот, картина не былого, а будущего золотого века, наступающего по предсказаниям сивиллы: рождается божественный младенец —

> Последний век настал по кумским наговорам: великий строй столетий рождается в нетронутой цельности. Снова приходит Дева, приходят Сатурновы царства — новое племя с вышнего ниспосылается неба. К рождающемуся младенцу, пред которым иссякнет железный и взойдет золотой род по целому миру, склонись, пречистая богиня рождений: уже всевластвует твой Аполлон!.. —

и по мере того как он растет, смиряются дикие звери, земля сама родит колосья, а дубы — мед, являются и минуют последние герои, борющиеся с природой, как аргонавты, или друг с другом, как троянские бойцы, и наконец все мироздание сливается в едином роднящем

ликовании. О любви здесь нет ни слова, хотя чувство, животворящее этот возрожденный мир, трудно назвать иначе как вселенскою любовью; и только в последних строках эклоги, когда поэт переводит взгляд от дальнего будущего снова к ближнему, вдруг возникают неожиданные слова:

> Мальчик, начни в улыбке узнавать свою мать! долгою мукою были ей десять твоих месяцев. Мальчик, начни! ведь кого обошли улыбкою мать и отец, того ни бог не допустит к трапезе, ни богиня к ложу.

Не плотская любовь, а материнская — вот для Вергилия символ его золотого века. Для античности этот образ так необычен, что IV эклога на две тысячи лет осталась самым загадочно-привлекательным произведением древней поэзии. Христианство не сомневалось, что Вергилий здесь предсказал рождение Христа; ученые нового времени нашли здесь отголоски греко-иудейских «сивиллиных вещаний», а сквозь них — библейских пророчеств. Но повод к написанию эклоги был, по-видимому, гораздо более земным. В 40 г. было жестоко подавлено восстание против Октавиана, возглавленное братом Антония; Антоний заступился за разбитых и высадился в Италии; новая война казалась неизбежной; но стараниями консула этого года, поэта и воина Азиния Поллиона, между двумя хозяевами державы удалось восстановить мир. Мир был скреплен браком Антония с сестрой Октавиана и браком Октавиана с Скрибонией, дочерью видного римского сенатора. От обоих браков ожидались сыновья, рождение которых должно было упрочить достигнутый союз; у самого консула Поллиона тоже в этом году родился сын. В такой обстановке образ младенца-миротворца в эклоге, посвященной Поллиону («в твое, Поллион, консульство наступит краса юного века...» — IV, 11), становится не столь уже удивительным. Надежды оказались обманчивы: у Антония сыновья не родились, у Октавиана родилась дочь Юлия, впоследствии обвиненная в разврате и

скончавшаяся в ссылке. Но для Вергилия это примирение, прославленное IV эклогой, было первым случаем без боязни взглянуть в будущее «в надежде славы и добра» — и, взглянув, он уже не отводил от него глаз.

3

«Буколики» принесли Вергилию славу. Их не только читали и ценили знатоки — актеры исполняли их на сцене, и народ рукоплескал, потому что стихи были прекрасные, а чувства понятные. Из начинающего экспериментатора Вергилий сразу стал ведущим поэтом своего поколения — тем более что Азиний Поллион все больше отходил от стихов к прозе, а Корнелий Галл от литературы к политике — увлечение, которое, как мы увидим, оказалось для него роковым. Теперь Вергилий — центральная фигура нового литературного кружка, все более и более задающего тон в духовной жизни Рима. Кружок этот объединен не только поэтической, но и политической программой, а организатора этого кружка зовут Меценат.

Меценат принадлежал к тем же младшим неотерикам, из которых вышел и Вергилий. Он и сам был поэтом, но не очень удачливым; зато у него был практический ум, живой и гибкий. Он рано подружился с молодым Октавианом и, не занимая никаких постов, был при нем как бы советником по дипломатическим и идеологическим вопросам. Замирение 40 года в значительной степени было делом его рук. По-видимому, он первый подумал, что для того, чтобы «авторитетом превосходить всех», Октавиану нужна организация общественного мнения, а для организации общественного мнения полезно дружить с талантливыми писателями. И он сплотил вокруг себя тех писателей своего и младшего поколения, для которых мысль о Риме все прочнее связывалась с мыслью об Октавиане. Первым из них был, конечно, Вергилий, с ним его друг Варий Руф,

потом к ним присоединился молодой Гораций; входили в кружок несколько знатоков-любителей и мелких поэтов, чьи имена нам уже ничего не говорят; несколько в стороне, но с сочувствием держался гордый Азиний Поллион. Деятельность этого кружка заполнила все 30-е годы. Наметилось даже что-то вроде разделения труда: Азиний Поллион писал трагедии, Варий — эпос (по-видимому, философский, под заглавием «О смерти»), Вергилий дописывал «Буколики», Гораций сочинял сатиры и ямбы. Во второй половине 30-х годов произошло некоторое перераспределение жанров: Поллион перешел к истории, Варий — к трагедии, Вергилий — к эпосу, Гораций стал пробовать свои силы в лирике. За этими работами и встретили они победу при Акции и единовластие Октавиана.

Эпосом, над которым работал Вергилий, были «Георгики».

Слово «георгики» означает «земледельческие стихи». Это не название жанра, а название темы; а жанр «Георгик» — это дидактическая поэма, без сюжета, из одних описаний и наставлений. В наше время такой жанр малопопулярен, и современный читатель вправе спросить: почему Вергилий, вступая в творческую зрелость, избрал столь неблагодарно-абстрактную форму, да еще в ответ на вполне конкретную политическую заинтересованность его кружка? Но причины для этого были достаточно веские, и их было по меньшей мере три.

Первая причина — политическая. Вопрос о развитии земледелия в Италии был в эти годы самой важной государственной проблемой. Собственно, гражданские войны в Риме и начались со споров, кому владеть необширной италийской пахотной землей; и каждый круг этих войн заканчивался переделом земли в пользу ветеранов победившей стороны. Такой раздел, и очень болезненный, произвел и Октавиан (тогда-то и пострадали от конфискаций мантуанские земляки Вергилия); теперь прочность его власти во многом зависела от того,

приживутся ли его отвыкшие от земли солдаты на новых наделах. Проблема была даже не экономическая, а морально-политическая: что Италия все равно не прокормит себя своим хлебом и будет развивать виноградарство и скотоводство, а хлеб ввозить, было ясно всякому практику; но что занятия земледелием поднимут павшую нравственность и возродят гражданские доблести древних пахарей и воинов, живущих трудами рук своих, — на это возлагались самые серьезные надежды. Подъем крестьянского хозяйства стоит в центре общественного внимания, и старейший римский писатель-сенатор, неутомимый Варрон, издает в свои восемьдесят лет (в 37—36 гг.) деловитый трактат «О сельском хозяйстве», во многом перекликающийся с «Георгиками». Поэтому можно не считать большим преувеличением слова Вергилия («Георгики», III, 41), что он писал, «повинуясь нелегким веленьям» самого Мецената.

Вторая причина — художественная. Дидактическая поэма была излюбленной формой всех античных поэтов-новаторов. Повествовательная поэма с сюжетом из привычного круга мифологических тем (Вергилий небрежно перечисляет некоторые из них в начале III книги: Геракл, Пелоп, рождение Аполлона...) требовала от них гораздо больше традиционных канонических условностей, а дидактическая поэма позволяла широко привлекать новый и необычный материал. Освоение нетрадиционного поэтического материала традиционными поэтическими средствами было трудной задачей, и удачное ее разрешение ценилось очень высоко. Так было в Александрии, так было и у римских александрийцев — неотериков: имена таких греческих поэтов, как Арат, автор поэмы по астрономии и метеорологии, и его подражатель Никандр, автор поэм о ядах и противоядиях (в наши дни почти не читаемых даже специалистами), пользовались величайшим почетом, а основоположник жанра, древний Гесиод, автор земледельческой поэмы «Труды и дни», считался равным Гомеру. В «Буколи-

ках», Вергилий выступил римским соперником Феокрита, в «Георгиках» он выступает римским соперником самого Гесиода, — это был естественный шаг вперед, которым могла гордиться вся римская поэзия.

Третья, и главная, причина — личная. Вергилия привлекало в дидактической поэме именно то, что отвращает от нее современного читателя, — бессюжетность и безгеройность. Мы видели, что в свое время Вергилий уклонился от разработки жанра любовной элегии и занялся буколикой едва ли не оттого, что ему претил эгоцентризм неотерической лирики. В буколике не было эгоцентризма, но оставался, так сказать, антропоцентризм: человек был в центре внимания, страждущие пастухи заполняли эклогу своими переживаниями, а окружающая природа сочувствовала им и овевала жар их чувств вечерними прохладами. Вергилий понимал, что это тоже несерьезно, что на самом деле человек совсем не центр вселенной и не предмет преимущественного попечения богов — слишком он для этого неразумно живет и непомерно страдает, лучшее свидетельство чему — вся римская современность. Человек — лишь частица огромного мира природы, и даже не главная частица; в мировом круговороте он повинуется общим законам, и чем покорнее повинуется, тем лучше для него. Это была постоянная мысль всей античности. «В чем счастье?» — спрашивал человек. «В том, чтобы жить сообразно с природой», — отвечал философ. Философ умел мыслить отвлеченно и представлял себе строй природы в виде небесной геометрии и причинно-следственной метафизики; поэт мыслил конкретно и представлял его себе в виде холмистых равнин Италии, где бродят блеющие стада и пахарь клонится над медленным плугом. Таковы «Георгики»: это поэма не агрономическая, а философская.

У Вергилия был здесь великий предшественник — Тит Лукреций, автор поэмы «О природе вещей». Предание связало их имена: рассказывали, что Лукреций умер в 55 г., в тот день, когда неведомый ему Вергилий

справлял свое совершеннолетие. Лукреций тоже был свидетелем гражданских войн, тоже жил среди разваливающегося общества, но, в отличие от Вергилия, он не видел никакого просвета и впереди. Однако он умел не чувствовать страха и в поэме своей учил этому и других. Общество губят алчность, тщеславие, похоть, говорил он, но исток у этих трех страстей один: страх смерти. Достаточно отрешиться от страха смерти — и человек обретет безмятежность, которая и есть счастье. В самом деле, для человека смерть — ничто: когда он есть — ее еще нет, когда она есть — его уже нет; а для вселенной смерть — тем более ничто: ведь материя вечна, и из тех же атомов, из которых состоим мы, будут вновь и вновь слагаться иные тела и иные миры, — для Лукреция, эпикурейца и атомиста, это непреложно. К этому приятию смерти и растворению в вечном бытии Лукреций и призывает с таким вдохновенным пафосом, равного которому нет, пожалуй, во всей античной литературе.

Вергилий в молодости тоже искал спасения в эпикурействе, его учителем был неаполитанский эпикуреец грек Сирон, имя поэта читается в одном из свитков местной философской школы, открытых археологами. В Лукреция Вергилий вчитывался неотступно: ученые подсчитали, что в «Георгиках» реминисценции из Лукреция приходятся по разу на каждые двенадцать стихов. Но принять взгляд Лукреция он не мог. Он был человеком следующего поколения, которое отстрадало в римском аду еще одним сроком больше и теперь видело — или внушало себе, что видит, — проблеск спасения впереди. И его поэма — не о неминуемости смерти, а о неминуемости возрождения по ту сторону смерти. Что такое возрождение реально, этому Вергилия учат не философские домыслы, а та насущная повседневность, о которой он пишет: ведь именно так каждое зерно сеятеля умирает в борозде, а потом возрождается новым колосом. «По кругу идет труд земледельца, и год его возвращается на следы свои» (II, 401—402). Для

Лукреция круг обновления материи замыкался в бесконечности и вечности, для Вергилия — в годовой череде полевых работ на крестьянском наделе; а счастье, обретаемое там и здесь, — одно и то же. «Блажен, кто мог познать причины вещей... — восклицает Вергилий, с несомненностью имея в виду Лукреция, — но счастлив и тот, кто знает лишь сельских богов...» (II, 490—540): тщеславие не толкает его к распрям, алчность — к преступлениям, и дом его целомудрен. «Счастье — в том, чтобы жить сообразно с природой», — говорила философия; но для философа сообразно с природой живет философ, а для поэта — мужик. Счастье Лукреция доступно лишь мыслителю и прозорливцу, счастье Вергилия — всякому, кто честно делает свое земное дело.

Философская мысль создает единство поэмы, сельскохозяйственная тема служит материалом для ее развертывания. Как деревенский уроженец и дачный житель, Вергилий знал предмет и по личным впечатлениям; но в основном «Георгики», как положено было дидактическим поэмам, писались по книгам. Позднейшие писатели относятся к сельскохозяйственному авторитету Вергилия вполне серьезно: Колумелла его хвалит, Плиний с ним спорит, а Сенека его оправдывает, напоминая, что поэт хотел «не поучать пахарей, а услаждать читателей» (письмо 86). Сенека прав: все сельскохозяйственное содержание «Георгик» — это лишь набор примеров к главной мысли поэмы — о единстве и круговороте природы. Вергилий бывает и фантастичен — например, когда говорит, что любое дерево можно привить на любое дерево; и несистематичен — например, когда винограду он посвящает полтораста строк, а маслине шесть: но первое — потому, что родство всех деревьев для него символ единства всей природы, а второе — потому, что он славит труд, а виноград требует больше труда, чем маслина. Зато каждая картина в отдельности представляет собой совершенство по продуманности деталей и точности слов. Вергилий недаром трудился над небольшой поэмой семь лет: если

в истории латинского поэтического языка вершиной является творчество Вергилия, то в творчестве Вергилия вершиной являются «Георгики». «Порознь — обычные слова, а вместе — необычные», — раздраженно определяли новый стиль римские критики.

Дробные картины сельской жизни и труда продуманно ложатся в четкий план четырех книг: о земледелии (I), о плодоводстве и виноградарстве (II), о скотоводстве (III), о пчеловодстве (IV). Первая пара книг — о неодушевленной природе, вторая — об одушевленной, обе начинаются пространными вступлениями — воззванием к сельским богам и воззванием к Октавиану. Первая книга в каждой паре сурова и мрачна, вторая — светлее и отраднее: I книга, о труде, побеждающем природу, заканчивается описанием страшных знамений земли и неба после смерти Цезаря, II книга — восторженной хвалой крестьянскому счастью; концовка III книги — скотский мор, картина торжества смерти (такой же картиной кончал свою поэму Лукреций), концовка IV книги — сказочное самозарождение пчелиного роя, картина торжества жизни. Таким образом, первая половина поэмы посвящена единению с природой, вторая — победе над смертью; обе темы восходят к «Буколикам», но здесь разработаны подробно и по-новому.

В IV эклоге «Буколик» возвещалось, что на землю возвращается золотой век и земля вновь все будет сама дарить человеку. Это прекрасно, но это ненадежно: что чудесно дано, то может быть и чудесно отнято (как уже когда-то было), а прочно лишь то счастье, которое человек добыл сам — собственным трудом. На заре человечества золотой век был младенчески беструдным, у зрелого человечества он будет трудовым: именно через труд включает себя человек во вселенское единство природы. Для того и отнял Юпитер у человека древний золотой век, чтобы человек в поте лица преобразил сам себя, научившись знаниям и умениям, и преобразил природу, которая без него бы вечно клонилась

к вырождению. Обе мысли — и о вырождении природы, и о совершенстве человека — эпикурейские, лукрециевские; но Вергилий словно выворачивает их контекст наизнанку, задавая вопрос не «почему так?», а «для чего это так?» и отвечая: для блага людей. В строе природы человеку назначено свое место, и назначение это — именно в том, чтобы плыть против течения природы (I, 197—203). Всю эту диалектику Вергилий вмещает в одно-единственное слово, ключевое для поэмы: «недобрый труд все победил» (I, 145—146). Труд — «недобрый» (improbus), потому что для человека он — тягость, а для природы он — насилие; но только он ведет их к общему благу. Ближайшие причастники этого блага — крестьяне, и особенно крестьяне Италии, где умереннее всего и небо, и земля (хвала Италии — II, 136—176). Они уже живут в золотом трудовом веке, им посвящает Вергилий знаменитое славословие (II, 458—474):

О, сверх меры блаженные — если бы знали свое счастие — жители сел! — которым праведнейшая земля вдали от оружиых раздоров сама источает из почвы легкую пищу! Пусть не льются к ним приветствователи в гордые двери важного дома, пусть не любуются они на косяки в пышной черепаховой лицовке, на коринфскую медь и на златошитые одежды... — но покой их верен, жизнь безобманна, и всего у них много: досужие просторы, пещеры, живые озера, прохладная долина, мычанье быков и под деревом нежные сны... и святыни богов, и почтенье к отцам. Меж ними Правда, покидая землю, свой запечатлела последний след.

И опять в этой хвале — диалектический парадокс: как благодатный труд оказывается «недобрым», так благодатное счастье — «незнаемым»: счастье — в свободе от мнимых благ похоти, тщеславия и корысти, а люди не понимают этого и по-прежнему тоскуют по ним. Настоящее счастье — это отречение от счастья.

В V эклоге «Буколик» воспевался Дафнис, который отрекся от любви, умер и возродился богом. В «Георгиках» Вергилий возвращается к этому и словно

рассматривает под увеличительным стеклом все четыре мотива этой темы: и любовь, и отречение, и смерть, и возрождение. Любовь — это неистовая животная течка и случка, бьющиеся за самку быки и истекающие похотливым соком кобылицы; а чтобы человек не подумал, что к нему это не относится, Вергилий тут же напоминает миф о Леандре и припечатывает свой рассказ словами: «любовь у всех одна» (III, 244). И не только любовь, а и всякая страсть: звериное тщеславие лошадей, на скачках рвущихся к мете, тоже ничем не отличается от людского. Отречение от любви и от всякой страсти — это пчелиное царство IV книги «Георгик»: пчелы не знают совокупления, а собирают молодь в траве и листве; пчелы не знают алчности, и добро у них общее, а «труд у всех един» (IV, 184); пчелы не знают тщеславия и с легкостью жертвуют жизнью: в бою — за царя, а в труде — за пропитание общины; и поэтому они божественны и блаженны. Смерть — это скотский мор в финале III книги: похоть у животных питается, конечно, надеждой на продление рода, но надежда эта мнимая, и страсть не спасает от вымирания. Наконец, возрождение по ту сторону смерти — это миф о чуде Аристея, завершающий всю поэму: аркадский полубог Аристей, наученный бессмертными, приносит в жертву быков, и из их разлагающихся туш — таких же, какие мы видели в картине мора, — вылетают молодые рои божественных пчел: «смерти, стало быть, нет» (IV, 226), а есть лишь обновление жизни. Этот заключительный рассказ Вергилий строит по александрийским законам маленькой мифологической поэмы с обязательным вставным «рассказом в рассказе», оттеняющим главный, — и этот вставной эпизод у него уже откровенно символичен: это миф об Орфее, который ведет из царства мертвых к новой жизни любимую Эвридику, но не исполняет назначенного самоотречения, во «влюбленном безумии» (IV, 488) оглядывается на нее и теряет ее навек. Этим символом (освященным

именем величайшего мифического поэта и пророка) завершается жизненный урок дидактической поэмы Вергилия.

4

В прологе к III книге «Георгик» Вергилий писал, какой храм мечтает он воздвигнуть в родной Мантуе в честь Октавиана, и побед его, и предков его, и обещал: «Скоро препояшусь я воспевать жаркие битвы Цезаря и нести хвалу ему в дальние века...» (III, 46–47). Современники с уверенностью ожидали панегирической поэмы об Августе — может быть, с прологом о мифических троянских предках его рода. «Георгики» были закончены, и Вергилий уже года два работал над новой поэмой — а молодой горячий поэт Секст Проперций, только что примкнувший к кружку Мецената, возвещал о ней так: «Вергилию, ныне воскрешающему битвы Энея и стены на лавинийском берегу, любо петь победные корабли Цезаря при Фебовом Акции, — отступите же, поэты римские и греческие: это рождается нечто выше самой „Илиады“!» (II, 34, 61–66). Но шло время, и сперва друзья Вергилия, а после смерти его и все читатели узнали: об Августе и Акции в поэме упоминается лишь мимоходом, посвящена же она только Энею, троянскому предку Августа и римлян, описывает времена мифологические и называется «Энеида».

Миф об Энее был древний. В «Илиаде» (XX, 300–307) говорилось, что Энею, сыну Афродиты и Анхиса, не суждено было пасть под Троей, а суждено — и ему, и роду его — править над потомками троянцев. В пору греческой колонизации этот миф распространился по Средиземноморью и прижился в Италии: в этрусских раскопках найдены статуэтки Энея, выносящего Анхиса из Трои. С возвышением Рима в III в. миф приобретает

окончательный вид: Эней, покинув Трою, после долгих скитаний приплыл именно в край латинов, и потомки его основали здесь Рим. Сын Энея Асканий был отождествлен с Юлом, предком рода Юлиев; Юлий Цезарь гордился таким происхождением, и Август изображал на своих монетах Энея с Анхисом на плечах. Большинство имен, упоминаемых в «Энеиде» — в том числе и Дидона, и Турн, — были в легендах и летописях и до Вергилия, но это были только имена, только заполнение пустых родословных. Мифологического эпоса на местном материале в латинской поэзии до Вергилия не было.

Выбор сюжета был исключительно удачен. Август, как спаситель Рима, официально считался вторым его основателем, поэтому напоминание о первом основании Рима было своевременно и многозначительно. Август считался потомком Юлиев, поэтому выбор Энея в герои оказывался очень уместен. Август пришел к власти, победив Антония, а Антонию, в числе прочего, вменялась в вину любовь к восточной царице и намерение перенести столицу державы из Рима на восток; поэтому рассказ о том, как предок римского народа по воле богов плыл из Трои на запад и даже любовь Дидоны не могла его удержать, приобретал дополнительную назидательность. А главное, выбор троянского героя позволил насытить поэму гомеровскими воспоминаниями, оживить ими бледные римские предания, закрепить в художественном образе теоретические комбинации, представлявшие Рим в Средиземноморье законным наследником Греции. Вергилий, соперник Феокрита и соперник Гесиода, выступал теперь соперником Гомера, — для всей римской культуры это было как бы экзаменом на зрелость, и современники это понимали.

Но для самого Вергилия выбор мифологического сюжета вместо современного имел еще одно значение. Отход в прошлое позволял ему оставаться поэтом будущего. Ведь годы шли, и будущее, возвещенное в IV эклоге, постепенно становилось настоящим, и многое, чего не

видно было издали, делалось явным вблизи. Покой и блеск в Риме был; но молочные реки не спешили разливаться, победы над внешним врагом оставались больше дипломатическими, чем военными, и власть Августа оформлялась не только в шуме народных восторгов, но и в тишине негласных политических сделок. Жертвой одной из таких сделок пал друг Вергилия Корнелий Галл: он был наместником Египта, его обвинили в превышении власти, он покончил самоубийством, и Вергилию велено было вычеркнуть упоминание о нем из последней книги «Георгик». Чтобы хвала такой современности оставалась добровольной и не становилась принужденной, нужно было отодвинуть точку зрения вдаль, восстановить дистанцию искусственно. Такой точкой для Вергилия и стало мифологическое время «Энеиды»: Рима еще нет, но судьба его уже предначертана, и перспектива ее раскрывается от первобытной простоты царя Эвандра до всемирного величия Августа и (это знаменательно!) продолжателей Августа в будущем: кульминация пророчеств о Риме в VI книге «Энеиды» — не имя Августа, а имя юного Марцелла, который должен был стать его преемником и только что безвременно умер.

И другая, еще более глубокая причина побуждала Вергилия писать поэму не о Риме, а о судьбе Рима. Мысль о месте человека в мире, сквозная мысль его творчества, оставалась у него недодуманной. «В чем счастье?» — спрашивал человек. «В том, чтобы забыться в вымышленном мире поэтической условности», — отвечал поэт в «Буколиках»; «в том, чтобы замкнуться в кругу трудового общения с природой», — отвечал он в «Георгиках». Но такой ответ не мог удовлетворить римлянина: античный человек был не только труженик, но и воин, и гражданин. Судьбу его дома можно было представить замкнутой линией годового круговорота — судьбу его города можно было представить себе лишь незамкнутой линией исторического пути, уходящего в

неизвестность. (Философ мог утверждать, что и этот путь — круговой, что и для государства за началом и расцветом неминуемы упадок и конец, но гражданин руководствоваться этой мыслью не мог.) Повороты на этом пути были не такие предвидимые, как в жизни земледельца; и бороться на этом пути приходилось не с безликой природою, а с такими же живыми людьми. Делать выбор здесь приходилось чаще, и выбор был мучительнее. Чем руководствоваться, в чем черпать силы? Чтобы ответить на этот вопрос, не годилась поэма без героя, подобная «Георгикам», нужна была поэма о герое, который ищет для себя и для других пути в будущее. Такою и написал Вергилий «Энеиду».

Поэма о будущем была для античной литературы опытом небывалым. «Илиада» и «Одиссея» создавались как поэмы о прошлом. Греческий мир расставался тогда с родовой эпохой и переходил к государственной; все покидаемое казалось невозвратно прекрасным, каждая подробность его была дорога и бережно вписывалась в стихи, за счет этих подробностей поэмы безмерно разрастались, но именно это и привлекало к ним любовное внимание слушателей и читателей. Ностальгия о прошлом определяла всю поэтику гомеровского эпоса. Обращая свой эпос в будущее, Вергилий должен был пересоздать ее заново до малейших мелочей. Эпическое любование минувшим должно было замениться драматической заинтересованностью в предстоящем, обилие подробностей — обдуманным отбором, величавая плавность — патетической напряженностью. Все это Вергилий сделал: мотивы, из которых соткана его поэма, — гомеровские, но ткань, в которую они сплетаются, — новая.

В «Энеиде» двенадцать книг. Начинается поэма на седьмом году странствий Энея; на пути в Италию он застигнут бурей и прибит к берегам Карфагена (I); он рассказывает карфагенской царице Дидоне о падении Трои (II) и о своих скитаниях (III); он любит Дидону,

но рок велит ему продолжать путь, и покинутая Дидона убивает себя на костре (IV). Минуя Сицилию, где он чтит играми память отца (V), Эней прибывает в Италию и, спустившись с Сивиллой в Аид, узнает там от тени Анхиса славную судьбу своего потомства (VI). Царь Латин ласково принимает Энея и обещает ему руку своей дочери, но жених ее Турн идет на Энея войной (VII); Эней едет за помощью к соседнему царю Эвандру на место будущего Рима и получает в дар от Вулкана и Венеры доспехи и щит с изображением грядущей истории Рима (VIII). Тем временем Турн теснит троянцев (IX); вернувшийся Эней отражает врагов, но Турн убивает его друга Палланта, сына Эвандра (X); следует погребение павших, возобновление войны, подвиги амазонки Камиллы (XI) и, наконец, единоборство вождей, в котором Эней, мстя за Палланта, поражает Турна (XII). Композиция поэмы намечена твердой рукой: во-первых, первая половина и вторая половина, «странствия» (I–VI) и «битвы» (VII–XII), сопоставляются как «римская Одиссея» и «римская Илиада»; во-вторых, первая треть и последняя треть противопоставляются как испытание отречением (I–IV) и испытание одолением (IX–XII), между которыми лежит откровение цели (V–VIII); в-третьих, четные книги с напряжением действия и нечетные с ослаблением напряжения правильно чередуются между собой.

Почти все эпизоды «Энеиды» подобраны по образцу гомеровских: начало с середины действия, буря у чужих берегов, рассказ героя на пиру о своих скитаниях, задерживающая героя женщина (Дидона – Калипсо), поминальные игры, спуск за пророчеством в царство мертвых, война из-за женщины, перечни воителей, битва в отсутствие героя, изготовление оружия, ночная вылазка (Нис и Эвриал), перемирие и нарушение перемирия, совет богов, гибель друга и месть за него в последнем единоборстве, – все это имеет знаменитые прототипы в «Илиаде» и «Одиссее», и Вергилий их не

скрывает, а подчеркивает. Но выглядят они в контексте «Энеиды» совершенно по-новому. Достаточно вспомнить: в «Одиссее» герой, рассказывая о странствиях, почти нигде не упоминает об их цели, она как бы сама собой подразумевается; и в «Илиаде» герои почти никогда не вспоминают о причине и целях войны, война для них — состояние естественное и обычное. В «Энеиде» наоборот: каждая пристань на пути блуждающих троянцев пробуждает вопрос, не здесь ли долгожданный конец их странствий; и каждый удар в войне между троянцами и латинами сопровождается мыслью, что все могло быть иначе и должно стать иначе. Эта устремленность к развязке пронизывает всю поэму до самых малых эпизодов: даже когда Вергилий в надгробных играх по Анхису нарочито воспроизводит надгробные игры по Патроклу, то из красочного, но нехитрого рассказа («Илиада», XXIII, 651—699): «был кулачный бой, и Эпей вызвал всякого охотника, но отважился один Эвриал; долго бились они, и Эпей побил Эвриала» — получается целая маленькая драма («Энеида», V, 362—472): «...вызвал Дарет всякого охотника, но было страшно, и не стерпел тогда старый Энтелл; сошлись они, промахнулся Энтелл, упал, и все испугались; но от обиды прибавилось у него сил, он вскочил, и ударил, и вышел победителем». Так всюду; гомеровских реминисценций в «Энеиде» не меньше, чем феокритовских в «Буколиках», но они еще более неузнаваемы. Вергилий ими гордился. «Ведь легче, — говорил он, — украсть у Геркулеса палицу, чем у Гомера стих».

Если бы Вергилий взялся писать панегирическую поэму, ему пришлось бы архаизировать современность, воспевая битвы недавних дней высоким гомеровским стилем: это было традицией, уже отец римского эпоса Энний описывал римского трибуна в бою словами Гомера об Аяксе. Взявшись за мифологическую поэму, Вергилий смог поступить наоборот: оживить древность мироощущением современности. На первых же страни-

цах поэмы мы чувствуем эту разницу: у Гомера волнение народного собрания сравнивается с бурей («Илиада», II, 144–149), у Вергилия буря (и какая!) сравнивается с волнением народного собрания (I, 148–153), – за этими картинами стоит совсем разный жизненный опыт. Тесный и обжитой мир Гомера превращается в бесконечно раздвинутый мир всесветной державы. Расширился космос: боги стали далеки от людей, и связь мировых событий непонятна людям. Расширилось пространство: Эней путешествует не по неведомым сказочным морям, а по местам, где уже побывали троянские и греческие колонисты и где слава Троянской войны долетела уже до Карфагена. Расширилось время: если Одиссей получал в Аиде предсказание только о собственной ближайшей участи, то Эней получает пророчество об отдаленнейшем будущем своих неведомых потомков. Наконец, – и это главное – расширился духовный мир человека, и динамика действия переместилась из сферы поступков в сферу переживаний; слава войн и битв перестала быть самоценной и стала лишь внешним проявлением и подтверждением воли судьбы, а все силы героя обращаются к тому, чтобы постичь эту волю судьбы и сообразоваться с ней.

Что такое судьба? Древний человек представлял это гораздо проще, чем современный. Все события имеют свои причины и свои следствия; их переплетение и образует судьбу. Многое в ней предсказуемо. Даже невежда может предсказать человеку: «Если тебе проколют сердце, ты умрешь». Кто более проницателен (например, врач), тот может сделать предсказание менее тривиальное: «Если ты выпьешь много вина и выйдешь на холод, ты умрешь». Кто еще шире охватывает взглядом связь событий (например, бог), тот может предсказать даже так: «Если ты встретишь человека, обутого на одну ногу, ты умрешь»; когда люди обращаются к оракулам, они обычно получают именно такие ответы. А всю бесконечную ткань сплетений судьбы не под

силу объять, вероятно, никому. Вергилия порой упрекали (даже в античности) за то, что он сохранил в своей поэме гомеровские образы олимпийских богов. Но они были ему нужны именно для того, чтобы показать эту иерархию осведомленности, причастности судьбе. Выше всех — Юпитер: он видит будущность до самых дальних далей, его пророчеством «без времен и пределов» (I, 278) открывается поэма. Ниже его — Юнона, Венера и прочие боги: им открыты лишь ближние рубежи судьбы, и не всем одни и те же. И ниже всех — человек, который не видит ничего и может лишь молить об откровении: таков Эней, который лишь на полупути от Трои узнает, что он плывет в Италию, и, лишь приплыв в Италию, узнает, зачем он сюда плыл.

Но это еще не все. Если знание людей о своих будущих целях так неполно, то и действия их взаимно противоречивы. Допустим, Рим и Карфаген начинают войну, оба обращаются к богам и оба получают пророчества о победе. Противоречия здесь нет: действительно, сперва Ганнибал победит Рим, а потом Сципион победит Карфаген. Но чья победа будет последней, люди не знают, и поэтому война идет жестокая и история движется медленнее, чем могла бы. Как здесь быть человеку? Перед ним два пути. Или — вновь и вновь обращаться к богам, пытаясь узнать все более дальние и непонятные звенья судьбы и безропотно подчиняя узнанному свои действия: это путь Энея. Или — уверовать, что то звено, которое открыто тебе, — последнее и главное, и утверждать себя в служении этой цели: это путь его антагонистов, Дидоны и Турна. «На ближнюю судьбу есть дальняя судьба» (I, 209), — утешается Венера, глядя на бедствия Энея; «На чужую судьбу есть моя судьба!» (IX, 136) — восклицает Турн, бушуя перед троянским лагерем. Перед нами опять контраст жертвенного самоотречения и страстного самоутверждения; и мы видим: ни то ни другое невозможно без борьбы. Человек вписывается в историю, как земледе-

лец в кругооборот природы: обоим предстоит «недобрый труд» одолевать противотечение.

Вся первая половина «Энеиды» — это школа самоотречения, которую проходит Эней. В «Георгиках» страсти были показаны в самом отталкивающе-животном их виде, в «Энеиде» — в самом возвышенно-благородном; но отречения требуют и такие. Тщеславие Энея — это его воинская честь, героическая готовность победить или умереть; алчность — это его патриотизм, его желание сохранить свой дом и родину; похоть — это его любовь к Дидоне, любовь двух товарищей по изгианнической судьбе, едва ли не самая человечная во всей античной поэзии; но все это он должен забыть. Он носит постоянный эпитет pius, «благочестивый» (немыслимый у Гомера); обычно слово это значит «преданный богам, предкам, родным, друзьям», всему, что связывает с прошлым,— здесь это значит «преданный богам и судьбе», тому, что связывает с будущим. Вначале он еще не таков: тень Гектора говорит ему: «Троя пала, беги, тебе суждено основать за морем новую Трою!» — но при первом взгляде на горящий город он забывает все, хватает меч и бросается убивать и умирать, и нужно еще явление Венеры, чтобы он вспомнил о родных, и чудо над Асканием, чтобы он пошел за судьбой. Затем — подневольное плавание, понукаемое новыми и новыми велениями свыше: ложный оракул на Делосе, прояснение его на Крите, сбивающее вещание гарпии, указание пути от Гелена, Венера направляет Энея в Карфаген, Меркурий гонит его из Карфагена, тень Анхиса призывает в Аид,— и все это на фоне неотступной тоски: «О, трижды и четырежды блаженные те, кто пали у отчих стен!..» (I, 94–95). Трижды отрекается Эней от города и дома: сперва от любимой Трои (и в ней от жены своей, Креусы), потом от любящей Дидоны (и с ней от принявшего его Карфагена), потом от спутников, остающихся в Сицилии (и ставящих там новую Трою),— и все это против воли. «Против воли

я твой, царица, берег покинул», — скажет он Дидоне (VI, 460); не всякий читатель уловит, что этот стих — повторение катулловского (№ 66, 39): «Против воли, царица, твое я темя покинул», — говорит Беренике ее локон, ставший созвездием. Но кто уловит, тот услышит: труден человеку путь к небесам.

Перелом, предельное отрешение от прошлого и рождение для будущего — это VI книга «Энеиды», спуск и выход из царства мертвых, символ, знакомый нам по Дафнису и Орфею. Вначале перед Энеем в последний раз проходит пережитое — тень троянца Деифоба напоминает о родине, тень Дидоны о любви; в середине познается вечное — круговорот очищения душ от телесных страстей (это — точка соприкосновения природы и истории, кругового и прямого пути, «Георгик» и «Энеиды»); в конце открывается будущее — вереница героев римского народа от древнейших царей до Августа и Марцелла. Здесь, на самом переломе поэмы, устами Анхиса произносятся ее ключевые стихи, знаменитая формула исторической миссии Рима (VI, 847—853):

> Пусть другие тоньше выкуют дышащую бронзу, живыми выведут облики из мрамора, лучше будут говорить речи, тростью расчертят движенье небес и предскажут восходы светил — ты же, римлянин, помни державно править народами, и будут искусства твои: налагать обычаи мира, щадить покоренных, а заносчивых смирять оружием.

Эти слова замечательны: поэт говорит о Риме, но в поле его зрения — весь круг земной, а в мысли его — мир между его народами. Эгоцентризма (на этот раз национального) нет и здесь. Римляне — народ избранный, но не потому, что он лучше других, а потому, что он способнее поддерживать мирное единство всех остальных народов. Символ этого единства — начало самого римского народа: скоро мы увидим, как в нем сливаются и троянцы, и латины, и этруски, и дорогие сердцу поэта Эвандровы аркадяне. Имени Трои больше нет: троян-

ское зерно умерло и проросло новым колосом. Власть Рима над миром — не право, а бремя, оно требует от несущего жертв, и прежде всего — отрешения от чреватых раздорами страстей (VI, 832: «Дети, дети, не приучайте сердце к таким войнам!» — отечески обращается Анхис к теням — ни много ни мало — Цезаря и Помпея). Выдержит ли римлянин этот нравственный экзамен?

И тут начинается вторая половина поэмы, война за Лаций, вереница коротких, но кровавых битв, о которых не любит помнить современный читатель. Зачем они? Затем, что испытания Энея не кончились, самое тяжкое — впереди. До сих пор он отрекался от себя во имя судьбы — теперь он должен убивать других во имя судьбы. Это — его «недобрый труд» в истории: творить людям зло для их же блага, водворять мир войной. Война у Вергилия страшнее, чем у Гомера. Она почти гражданская: ведь сражаются народы, которые уже вступили в союз и вскоре сольются воедино. В ней гибнут самые молодые и цветущие: Нис с Эвриалом, Паллант, Лаве, Камилла. В ней Эней встречается, можно сказать, с самим собой: Турн, его соперник, — это такой же герой, по-гомеровски бездумный, преданный ратной чести и защищающий свое отечество от пришельцев, каким был Эней в начале «Энеиды». Сможет ли Эней сохранить в битвенном пылу свою, с таким трудом достигнутую отрешенность от людских страстей, соблюдет ли завет: «щадить покоренных и смирять заносчивых»? И мы видим: по крайней мере два раза у него не хватает на это сил, два раза он забывает обо всем и начинает рубить без разбора налево и направо, как гомеровский витязь, — воевать ради войны, а не ради мира. В первый раз — тотчас после гибели юного Палланта (в X книге); во второй раз — и это знаменательно — в самых последних строках поэмы, в исходе единоборства с Турном, убийцей Палланта: поверженный Турн признает себя побежденным и просит лишь о пощаде во имя отца («и у тебя

ведь был Анхис!»), — но Эней замечает на нем пояс, снятый с Палланта, и, вспыхнув, поражает молящего мечом. (У Вергилия нет мелочей: внимательный читатель вспомнит, что на бляхах этого пояса были изображены Данаиды и Египтиады, прообраз всех мифологических братоубийств: X, 496—499.) С лучшим своим героем Вергилий расстается в момент худшего его поступка: слава року спета, слава человеку оборвана на полуслове.

А стоит ли рок славы? Стоит ли возрождение смерти? Не обманет ли будущее? Всем смыслом своего творчества Вергилий отвечал: стоит. Он был человеком, который пережил конец света и написал IV эклогу: он верил в будущее. Иное дело — его читатели: они относились к этому по-разному. Были эпохи, верившие в будущее и отрекавшиеся от прошлого, и для них героем «Энеиды» был Эней; были эпохи, предпочитавшие верить в настоящее и жалеть о прошлом, и для них героем «Энеиды» была Дидона, о которой сочинялись трогательные драмы и оперы. Вергилий тоже жалел свою Дидону, и жалел горячо, — но так, как зоркий жалеет близорукого. Его героем был не тот, кто утверждает свою личность, а тот, кто растворяет ее в круговороте природы и в прямоте судьбы. О таких он мог сказать, как сказал о своих крестьянах: они счастливы, хоть и не знают своего счастья. Сливая свою волю с судьбой, человек уподобляется не менее чем самому Юпитеру, который в решающий момент отрекается от всякого действия: «рок дорогу найдет» (X, 113). Безликий, сам себя обезличивающий Эней кажется зияющей пустотой в ряду пластических образов античного эпоса — но это пустота силового поля. Людей XIX века она удивляла, люди XX века научились ее ценить.

Не так ли сам Вергилий от произведения к произведению растворял себя в той судьбе, которая оказалась его уделом, — в поэзии? От полулирических «Буколик» он шел к дидактическим «Георгикам» и затем к мифологическому эпосу «Энеиды». В «Буколиках» читате-

дю всех веков мерещился образ самого поэта; в «Георгиках» слышался его голос; в «Энеиде» поэта нет — он растворился в языке и мифе. Начиная это введение в поэзию Вергилия, мы видели высокого, смуглого и застенчивого человека, упорно, вдумчиво и неудовлетворенно трудящегося над стихами. Теперь мы можем забыть этого человека: перед нами — его стихи.

P. S. *Статья была написана как предисловие к изданию полного русского Вергилия (М., 1979) в переводах С. Шервинского, С. Ошерова и др. Как сказано, русский Вергилий не нашел своего Гнедича: даже лучшие стихотворные переводы делают его безошибочный стиль то слишком тяжелым, то слишком легким. Поэтому я избегал цитат, а при необходимости давал их в прозе. Я никогда не занимался Вергилием специально и хотел только обобщить взгляды на него современной западной науки; но от такого обобщения в них многое перестроилось, и мне приходится брать ответственность и за целое, и за частности.*

ГОРАЦИЙ, ИЛИ ЗОЛОТО СЕРЕДИНЫ

1

Имя Горация — одно из самых популярных среди имен писателей древности. Даже те, кто никогда не читал ни одной его строчки, обычно знакомы с этим именем, хотя бы по русской классической поэзии, где Гораций был частым гостем. Недаром Пушкин в одном из первых своих стихотворений перечисляет его среди своих любимых поэтов: «...Питомцы юных Граций, с Державиным потом чувствительный Гораций является вдвоем...», — а в одном из последних стихотворений ставит его слова — начальные слова оды III, 30 — эпиграфом к собственным строкам на знаменитую горациевскую тему: «Exegi monumentum. — Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»

Но если читатель, плененный тем образом «питомца юных Граций», какой рисуется в русской поэзии, возьмет в руки стихи самого Горация в русских переводах, его ждет неожиданность, а может быть, и разочарование.

Неровные строчки, без рифм, с трудно уловимым переменчивым ритмом. Длинные фразы, перекидывающиеся из строки в строку, начинающиеся второстепенными словами и лишь медленно и с трудом добирающиеся до подлежащего и сказуемого. Странная расстановка слов, естественный порядок которых, словно

нарочно, сбит и перемешан. Великое множество имен и названий, звучных, но малопонятных и, главное, совсем, по-видимому, не идущих к теме. Странный ход мысли, при котором сплошь и рядом к концу стихотворения поэт словно забывает то, что было вначале, и говорит совсем о другом. А когда сквозь все эти препятствия читателю удается уловить главную идею того или другого стихотворения, то идея эта оказывается разочаровывающе банальной: «Наслаждайся жизнью и не гадай о будущем», «Душевный покой дороже богатства» и т. п. Вот в каком виде раскрывается поэзия Горация перед неопытным читателем.

Если после этого удивленный читатель, стараясь понять, почему же Гораций пользуется славой великого поэта, попытается заглянуть в толстые книги по истории древней римской литературы, то и здесь он вряд ли найдет ответ на свои сомнения. Здесь он прочитает, что Гораций родился в 65 г. до н. э. и умер в 8 г. до н. э.; что время его жизни совпадает с важнейшим переломом в истории Рима — падением республики и установлением империи; что в молодости Гораций был республиканцем и сражался в войсках Брута, последнего поборника республики, но после поражения Брута перешел на сторону Октавиана Августа, первого римского императора, стал близким другом пресловутого Мецената — руководителя «идеологической политики» Августа, получил в подарок от Мецената маленькое имение среди Апеннин и с тех пор до конца дней прославлял мир и счастье римского государства под благодетельной властью Августа: в таких-то одах прославлял так-то, а в таких-то одах так-то. Все это — сведения очень важные, но ничуть не объясняющие, почему Гораций был великим поэтом. Скорее, наоборот, они складываются в малопривлекательный образ поэта-ренегата и царского льстеца.

И все-таки Гораций был гениальным поэтом, и лучшие писатели Европы не ошибались, прославляя

его в течение двух тысяч лет как величайшего лирика Европы. Однако «гениальный» — не значит: простой и легкий для всех. Гениальность Горация — в безошибочном, совершенном мастерстве, с которым он владеет сложнейшей, изощреннейшей поэтической техникой античного искусства — такой сложной, такой изощренной, от какой современный читатель давно отвык. Поэтому, чтобы по-должному понять и оценить Горация, читатель должен прежде всего освоиться с приемами его поэтической техники, с тем, что античность называла «наука поэзии». Только тогда перестанут нас смущать трудные ритмы, необычные расстановки слов, звучные имена, прихотливые изгибы мысли. Они станут не препятствиями на пути к смыслу поэзии Горация, а подспорьем на этом пути.

Вот почему это краткое введение в поэзию Горация мы начнем не с эпохи, не с тем и идей, а с противоположного конца — с метрики, стиля, образного строя, композиции стихотворений поэта, чтобы от них потом взойти и к темам, и к идеям, и к эпохе.

2

Стих Горация действительно звучит непривычно. Не потому, что в нем нет рифмы (античность вообще не знала рифмы; она появилась в европейской поэзии лишь в средние века), — рифмы нет и в «Гамлете», и в «Борисе Годунове», и наш слух с этим легко мирится. Стих Горация труден потому, что строфы в нем составляются из стихов разного ритма (вернее сказать, даже разного метра): повторяющейся метрической единицей в них является не строка, а строфа. Такие разнометрические строфы могут быть очень разнообразны, и Гораций пользуется их разнообразием очень широко: в его одах и эподах употребляется двадцать

различных видов строф. Восхищенные современники называли поэта «обильный размерами Гораций».

Полный перечень всех двадцати строф, какими пользовался Гораций, со схемами и образцами, обычно прилагается в конце всякого издания стихов Горация. Но все эти схемы и примеры будут для читателя бесполезны, если он не уловит в них за сеткой долгих и кратких, ударных и безударных слогов того живого движения голоса, той гармонической уравновешенности восходящего и нисходящего ритма, которая определяет мелодический облик каждого размера. Конечно, при передаче на русском языке, не знающем долгих и кратких слогов, горациевский ритм становится гораздо беднее и проще, чем в латинском подлиннике. Но и в русском переложении главные признаки ритма отдельных строф можно почувствовать непосредственно, на слух.

Вот «первая асклепиадова строфа» — размер, выбранный Горацием для первого и последнего стихотворений своего сборника од (I, 1 и III, 30):

Славный вну́к, Мецена́т,   пра́отцев ца́рственных,
О отра́да моя́,   че́сть и прибе́жище!
Есть таки́е, кому́   вы́сшее сча́стие –
Пыль аре́ны взмета́ть   в бе́ге уве́ртливом...

В первом полустишии каждого стиха здесь — восходящий ритм, движение голоса от безударных слогов к ударным:

Славный вну́к, Мецена́т...
О отра́да моя́...

Затем — цезура, мгновенная остановка голоса на стыке двух полустиший; а затем — второе полустишие, и в нем — нисходящий ритм, движение голоса от ударных слогов к безударным:

...пра́отцев ца́рственных
...че́сть и прибе́жище!

Каждый стих строго симметричен, ударные и безударные слоги располагаются с зеркальным тождеством по обе стороны цезуры, восходящий ритм уравновешивается нисходящим ритмом, за приливом следует отлив.

Вот «алкеева строфа» — любимый размер Горация:

Конча́йте ссо́ру! Тя́жкими ку́бками
Пуска́й деру́тся в ва́рварской Фра́кии!
Они́ даны́ на ра́дость лю́дям —
Ва́кх ненави́дит раздо́р крова́вый!

Здесь тоже восходящий ритм уравновешивается нисходящим, но уже более сложным образом. Первые два стиха звучат одинаково. В первом полустишии — восходящий ритм:

Конча́йте ссо́ру!..
Пуска́й деру́тся... —

во втором — нисходящий:

...тя́жкими ку́бками
...в ва́рварской Фра́кии!

Третий стих целиком выдержан в восходящем ритме:

Они́ даны́ на ра́дость лю́дям... —

а четвертый — целиком в нисходящем ритме:

Ва́кх ненави́дит раздо́р крова́вый!

Таким образом, здесь на протяжении строфы прокатываются три ритмические волны: две — слабые (полустишие — прилив, полустишие — отлив) и одна — сильная (стих — прилив, стих — отлив). Строфа звучит менее мерно и величественно, чем «асклепиадова», но более напряженно и гибко.

Вот «сапфическая строфа», следующая, после алкеевой, по частоте употребления у Горация:

Вдосталь снега слал и зловещим градом
Землю бил Отец и смутил весь город,
Ринув в кремль святой грозовые стрелы
Огненной дланью.

И здесь восходящий и нисходящий ритмы чередуются, но в обратном порядке: в первом полустишии ритм нисходящий («Вдо́сталь сне́га сла́л...»), во втором — восходящий («...и злове́щим гра́дом»). Так — в первых трех стихах; четвертый же стих — короткий, заключительный, и ритм в нем — только нисходящий («О́гненной дла́нью»). Таким образом, здесь строгого равновесия ритма уже нет, нисходящий ритм преобладает над восходящим, и строфа звучит спокойно и важно.

А вот противоположный случай: восходящий ритм преобладает над нисходящим. Это «третья асклепиадова строфа»:

Пой Диане хвалу, нежный хор девичий,
Вы же пойте хвалу Кинфию, юноши,
И Латоне, любезной
Всеблагому Юпитеру!..

Первые два стиха повторяют ритм уже знакомых нам строк «Славный внук, Меценат...»: полустишие восходящее, полустишие нисходящее. А затем следуют два коротких стиха, оба — с восходящим ритмом; ими заканчивается строфа, и звучит она взволнованно и живо.

Нет надобности разбирать подобным образом все горациевские строфы: каждый читатель, хоть немного обладающий чувством ритма, сам расслышит их гармоническое звучание и сам привыкнет улавливать его в читаемых стихах. И тогда перед ним раскроются многие черточки искусства Горация, незаметные с первого взгляда. Он поймет, почему Гораций разделил свои стихотворения на «о́ды», написанные четверостишными строфами, и «эподы», написанные двустишными строфами (само слово «ода» означает по-гречески «песня»,

а «эподы» — «припевки»). Он оценит умение, с каким Гораций чередует стихотворения разных размеров, чтобы не прискучивал ритм одних и тех же строф. Он заметит, что первая книга од открывается своеобразным «парадом размеров»,— девять стихотворений девятью разными размерами! — а третья книга, наоборот, монолитным циклом шести «римских од», единых не только по содержанию, но и по ритму — все они написаны алкеевой строфой. Он почувствует, что не случайно Гораций, издавая отдельным сборником три первые книги од, объединил общим размером первую оду первой книги (посвящение Меценату) и последнюю оду последней книги (обращение к Музе — знаменитый «Памятник»), а когда через десять лет ему пришлось добавить к этим трем книгам еще четвертую, то новую оду, написанную этим размером, он поместил в ней в самой середине. А если при этом вспомнить, что до Горация все эти сложные размеры, изобретенные греческими лириками, были в Риме почти неизвестны — дальше грубых проб дело не шло,— то не придется удивляться, что именно здесь видит Гораций свою высшую заслугу перед римской поэзией и именно об этом говорит в своем «Памятнике»:

> Первым я приобщил песню Эолии
> К италийским стихам...

Ритм горациевских строф — это как бы музыкальный фон поэзии Горация. А на этом фоне развертывается чеканный узор горациевских фраз.

3

Язык и стиль — та область поэзии, о которой менее всего возможно судить по переводу. А сказать о них необходимо, и особенно необходимо, когда речь идет о стихах Горация.

Есть выражение: «Поэзия — это гимнастика языка». Это значит: как гимнастика служит для гармонического развития всей мускулатуры тела, а не только тех немногих мускулов, которые нужны нам для нашей повседневной работы, так и поэзия дает народному языку возможность развить и использовать все заложенные в нем выразительные средства, а не ограничиваться простейшими, разговорными, первыми попавшимися. Разные литературные эпохи, направления, стили — это разные системы гимнастики языка. И система Горация среди них может быть безоговорочно названа совершеннейшей — совершеннейшей по полноте охвата языкового организма. Один старый московский профессор-латинист говорил, что он мог бы изучить со студентами всю латинскую грамматику по одному Горацию: нет таких тонкостей в латинском языке, на которые у Горация не нашлось бы великолепного примера.

Именно эта особенность языка и стиля Горация доставляет больше всего мучений переводчикам. Ведь не у всех языков одинаковая мускулатура, не ко всем применима полностью горациевская система гимнастики. Как быть, если весь художественный эффект горациевского отрывка заключен в таких грамматических оборотах, которых в русском языке нет? Например, по-латыни можно сказать не только «дети, которые хуже, чем отцы», но и «дети, худшие, чем отцы», и даже «дети, худшие отцов», — по-русски это звучит очень тяжело. По-латыни можно сказать не только «породивший» или «порождающий», но и в будущем времени: «породящий» — по-русски это вовсе невозможно. У Горация цикл «римских од» кончается знаменитой фразой о вырождении римского народа; вот ее дословный перевод: «Поколение отцов, худшее дедовского, породило порочнейших нас, породящих стократ негоднейшее потомство». По-латыни это великолепная по сжатости и силе фраза, по-русски — безграмотное косноязычие.

Конечно, переводчики умеют обходить эти трудности: смысл остается тот же, нарастание впечатления то же, но величавая плавность оригинала безвозвратно теряется. Переводчик не виноват: этого требовал русский язык.

К счастью, есть по крайней мере некоторые средства, которыми русский язык позволяет переводу достичь большей близости к латинскому оригиналу, чем другие языки. И прежде всего – это расстановка слов, та самая, которая так смущала неопытного читателя. В латинском языке расстановка слов в предложении – свободная, в английском или французском – строго определенная, поэтому при переводе на эти языки все горациевские фразы перестраиваются по одному образцу и теряют всякое сходство с подлинником. А в русском языке расстановка слов тоже свободная, и русские поэты умели блестяще этим пользоваться. Вспомним, как у Пушкина в «Цыганах» кончается рассказ старика об Овидии:

...И завещал он, умирая,
Чтобы на юг перенесли
Его тоскующие кости,
И смертью – чуждой сей земли
Не успокоенные гости!

Это значит: «его кости – гости сей чуждой земли, не успокоенные и смертью». Расстановка слов – необычная и не сразу понятная, но слуха она не раздражает, потому что в русском языке она все же допустима. Конечно, употребляется такой прием редко. Но не случайно, что у Пушкина эта вольность в расположении слов появляется как раз в рассказе о латинском поэте. Потому что в латинской поэзии такое прихотливое переплетение слов – не редкость, а обычное явление, не исключение, а правило. Представьте себе не две строчки, а целое стихотворение, целую книгу стихотворений, целое собрание сочинений, написанное такими

изощренными фразами, как «И смертью чуждой сей земли не успокоенные гости», — и вы представите себе поэзию Горация.

Что же дает поэтическому языку такая затрудненная расстановка слов? На этот вопрос можно ответить одним словом: напряженность. Как воспринимает наш слух пушкинскую фразу? Услышав, что после слова «кости» фраза не кончена, мы напряженно ждем того слова, которое свяжет предыдущие слова с дальнейшими, и не успокаиваемся, пока не услышим в конце фразы долгожданного слова «гости»; услышав слово «смертью», мы ждем того слова, от которого оно зависит, и не успокаиваемся, пока не услышим слов «не успокоенные». И пока в нас живо это ожидание, мы с особенным, обостренным вниманием вслушиваемся в каждое промежуточное слово: не оно ли наконец замкнет оборванное словосочетание и утолит наше чувство языковой гармонии? А как раз такое обостренное внимание и нужно от нас поэту, который хочет, чтобы каждое его слово не просто воспринималось, а жадно ловилось и глубоко переживалось. И Гораций умеет поддержать в нас это напряжение от начала до конца стихотворения: не успеет замкнуться одно словосочетание, как читателя уже держит в плену другое. А когда замкнутое словосочетание слишком коротко и напряжению, казалось бы, неоткуда возникнуть, Гораций разрубает словосочетание паузой между двумя стихами, и читатель опять в ожидании: стих окончен, а фраза не окончена, что же дальше?

Вот почему так важна в стихах Горация вольная расстановка слов; вот почему русские переводчики не могут отказаться от нее с такой же легкостью, как отказываются от причастий «пройдущий», «породящий» (среди них старательнее всех сохранял ее Брюсов); вот почему то и дело русский Гораций дразнит слух своего читателя такими напряженными фразами, как, например, в оде к Вакху (II, 19):

Дано мне петь вакханок неистовство,
Вино и млеко реки струящие
В широких берегах, и меда
Капли, сочащиеся из дупел.

Дано к созвездьям славу причтенную
Жены блаженной петь, и Пенфеевых
Чертогов рушимые кровли,
И эдонийского казнь Ликурга...

Но если напряженность фразы нужна поэту для того, чтобы добиться обостренного внимания читателя к слову, то обостренное внимание к слову нужно читателю для того, чтобы ярче и ощутимее представить себе образы читаемого произведения. Ибо слово лепит образ, а из образов складывается внутренний мир поэзии. В этот мир образов поэзии Горация мы и должны сейчас вступить.

4

Первое, что привлекает внимание при взгляде на образы стихов Горация, — это их удивительная вещественность, конкретность, наглядность.

Вот перед нами опять самая первая ода Горация — «Славный внук, Меценат...». Поэт быстро перебирает вереницу людских увлечений — спорт, политика, земледелие, торговля, безделье, война, охота, — чтобы назвать наконец свое собственное: поэзию. Как представляет он нам самое первое из этих увлечений? «Есть такие, кому высшее счастие — пыль арены взметать в беге увертливом раскаленных колес...» Три образа, три кадра: пыль арены (в подлиннике точнее: «олимпийской арены»), увертливый бег, раскаленные колеса. Каждый — предельно содержателен и точен: олимпийская пыль — потому, что не было победы славней для античного человека, чем победа на Олимпийских играх;

увертливый бег — потому, что главным моментом скачек было огибание «меты», поворотного столба, вокруг которого надо было пройти вплотную, но не задев; раскаленные колеса — потому, что от стремительной скачки разогревается и дымится ось. Каждый новый кадр — более крупным планом: сперва весь стадион в клубах пыли, потом поворотный столб, у которого выносится вперед победитель, потом — бешено вращающиеся колеса его колесницы. И так вся картина скачек прошла перед нами — только в семи словах и полутора строчках.

Из таких мгновенных кадров, зримых и слышимых, слагает Гораций свои стихи. Он хочет показать войну — и вот перед нами рев рогов перед боем, отклик труб, блеск оружия, колеблющийся строй коней, ослепленные лица всадников, и все это — в четырех строчках (II, 1). «Жуткая вещественность»,— сказал о горациевской образности Гете. Поэт хочет показать гордую простоту патриархального быта — и пишет, как в доме «блестит на столе солонка отчая одна» (II, 16). Он хочет сказать, что стихи его будут жить, пока стоит Рим,— и пишет: «Пока на Капитолий всходит верховный жрец с безмолвной девой-весталкой» (III, 30) — картина, которую каждый год видели его читатели, теснясь толпой вокруг праздничной молитвенной процессии. Гораций не скажет «вино» — он непременно назовет фалернское, или цекубское, или массикское, или хиосское; не скажет «поля», а добавит: ливийские, калабрийские, форентийские, эфуланские или мало ли еще какие. А когда непосредственный предмет оды не дает ему материала для таких образов, он черпает этот материал в сравнениях и метафорах. Так появляются образы резвящейся телки и наливающихся пурпуром гроздьев в оде о девушке-подростке (II, 5); так в оде о золотой середине сменяются образы моря, дома, леса, башен, гор, снова моря, Аполлоновых лука и стрел и опять моря (II, 10); так в оде, где республика представлена в

виде гибнущего корабля, у этого корабля есть и весла, и мачта, и снасти, и днище, и фигуры богов на корме, и каждая вещь по-особенному страдает под напором бури (I, 14).

Правильнее жить ты, Лициний, будешь,
Пролагая путь не в открытом море,
Где опасен вихрь, и не слишком близко
К скалам прибрежным.

Тот, кто золотой середине верен,
Мудро избежит и убогой кровли,
И больших дворцов, что рождают в людях
Черную зависть.

Ветер гнет сильней вековые сосны,
Тяжелей обвал высочайших башен,
И вершины гор привлекают чаще
Молний удары.

В горестях — надежд, опасений — в счастье
Не теряет муж с закаленным сердцем.
И приводит к нам и уводит бури
Тот же Юпитер.

Пусть и горек час — не всегда так будет!
Не всегда и Феб потрясает луком:
Наступает час — и стрелой он будит
Сонную Музу.

Не клонись в беде, будь отважен духом;
А когда попутный силен не в меру
Ветер, то умей подтянуть разумно
Вздувшийся парус.

(Перевод З. Морозкиной)

Это в лирических «Одах»; а в разговорных «Сатирах» и «Посланиях» эта конкретность образного языка достигает еще большей степени. Здесь поэт не скажет «от начала до конца обеда», а скажет «от яиц и до яблок» («Сатиры», I, 3, 6); не скажет «быть богачом», а скажет «Из первых рядов смотреть на слезливые драмы» («Послания», I, 1, 67: сословию богачей, «всад-

ников», в Риме отводились первые ряды в театре). Он не скажет «скряга», «расточитель», «распутник», «силач», «ростовщик», «сумасшедший», а непременно назовет имя: «скряга Уммидий», «мот Номентан», «распутник Требоний», «силач Гликон», «ростовщик Фуфидий», «сумасшедший Лабеон» и так далее. В одной лишь сатире I, 2 промелькнут, ни много ни мало, девятнадцать таких имен. Современному читателю эти имена не говорят ничего и только понапрасну пестрят в глазах, но первые читатели Горация легко угадывали за ними живых людей, хорошо известных в Риме, и читали насмешки Горация с удвоенным удовольствием.

Однако ткань, сотканная из этих собственных имен и вещественных образов, — не сплошная. Гораций хочет, чтобы каждый образ воспринимался в полную силу, а для этого нужно, чтобы он выступал на контрастном, внеобразном фоне отвлеченных понятий и рассуждений. И действительно, вслед за яркой картиной скачек, которую мы видели в оде I, 1, следуют безликие слова о втором людском увлечении — политике («Есть другие, кому любо избранником быть квиритов толпы, пылкой и ветреной...»); после строк об отцовской солонке идут отвлеченные размышления о человеческой суетности («Что ж стремимся мы в быстротечной жизни к многому? Зачем мы меняем страны? Разве от себя убежать возможно, родину бросив?..»). А в сатирах и посланиях все кивки на живых и выдуманных конкретных лиц щедро перемежаются сентенциями самого общего содержания:

Если глупец избегает порока — впадает в противный...

Тот ведь не беден еще, у кого все есть на потребу...

Вилой природу гони, а она все равно возвратится... и т. д. —

неисчерпаемый кладезь крылатых слов на любой случай жизни. Все это — внеобразные фразы, они что-то говорят уму и сердцу, но ничего не говорят ни глазу,

6 Зак. № 64

ни слуху; они-то и нужны Горацию для оттенения его конкретных образов.

Иногда предельная отвлеченность и предельная конкретность сливаются, и тогда возникает, например, аллегорический образ Неизбежности, вбивающей железные гвозди в кровлю обреченного дома (III, 24). Но чаще отвлеченность и конкретность, внеобразность и образность чередуются; и тогда перед читателем возникает такая картина: предельно конкретный, ощутимый, вещественный образ на первом плане, а за ним — бесконечная даль философских обобщений, и взгляд все время движется от первого плана к фону и от фона к первому плану. Это требует от читателя большой напряженности (опять!), большой дисциплинированности внимания. Но поэт часто сам приходит на помощь читателю, выдвигая между первым планом и фоном, между единичным и общечеловеческим промежуточные опоры для его взгляда. Эту роль промежуточных опор, уводящих взгляд вдаль, от частности к обобщению, принимают на себя географические и мифологические образы лирики Горация.

Географические образы раздвигают поле зрения читателя вширь, мифологические образы ведут взгляд вглубь. Мы уже замечали, что Гораций любит географические эпитеты: вино называет по винограднику, имение — по округу, панцирь у него — испанский, пашни — фригийские, богатства — пергамские; в оде I, 31 он подряд перечисляет, что ему не нужно ни сардинских нив, ни калабрийских лугов, ни индийских драгоценностей, ни кампанских садов, ни каленских виноградников, ни атлантических торговых путей. Так за узким кругом предметов первого плана распахивается перспектива на широкий круг земного мира, далекого и в то же время близко касающегося поэта. И Горацию доставляет удовольствие вновь и вновь облетать мыслью этот мир, прежде чем остановиться взглядом на нужном месте: желая сказать в оде I, 7 о Тибуре, он

сперва вспомнит и Родос, и Коринф, и Эфес, и Темпейскую долину, и еще восемь других мест; а желая в послании I, 11 спросить у адресата о греческом островке Лебедосе, он сперва спросит и о Хиосе, и о Лесбосе, и о Самосе. Особенно часто он уносится воображением к самым дальним границам своего круга земель — к странам испанских кантабров, заморских бриттов, скифов на севере, парфян и индийцев на востоке. Именно этот мир в знаменитой оде о лебеде (II, 20) поэт гордо надеется заполнить своей бессмертной славой.

Взнесусь на крыльях мощных, невиданных,
Певец двуликий, в выси эфирные...
Бессмертен я, навек бессмертен:
Стиксу не быть для меня преградой!

...Летя быстрее сына Дедалова,
Я, певчий лебедь, узрю шумящего
Боспора брег, заливы Сирта,
Гиперборейских полей безбрежье;

Меня узнают даки, таящие
Свой страх пред римским строем, колхидяне,
Гелоны дальние, иберы,
Галлы, которых питает Рона...

(Перевод Г. Церетели)

Как географические образы придают горациевскому миру перспективу в пространстве, так мифологические образы придают ему перспективу во времени. В оде II, 6 он называет два места, где он хотел бы найти успокоение, — Тибур, «основанный аргосским изгнанником» Тибурном, и Тарент, «где было царство Фаланта», другого изгнанника, спартанского; и эти бегло брошенные взгляды в легендарное прошлое лучше всяких слов раскрывают нам изгнанническое самочувствие самого Горация. Любое чувство, любое действие самого поэта или его современников может найти подобный прообраз в неисчерпаемой сокровищнице мифов и легенд. Приятель Горация влюбился в рабыню — и за его спиною

тотчас встают величавые тени Ахилла, Аякса, Агамемнона, которые изведали такую же страсть (II, 4). Император Август одержал победу над врагами — и в оде Горация за этой победой тотчас рисуется великая древняя победа римлян над карфагенянами, а за нею — еще более великая и еще более древняя победа олимпийских богов над Гигантами, сынами Земли (II, 12). При этом Гораций избегает называть мифологических героев прямо: Агамемнон у него — «сын Атрея», Амфиарай — «аргосский пророк», Венера — «царица Книда и Пафоса», Аполлон — «бог, покаравший детей Ниобы», и от этого взгляд читателя каждый раз скользит еще дальше в глубь мифологической перспективы. Для нас горациевские ассоциации, и географические и мифологические, кажутся искусственными и надуманными, но для Горация и его современников они были единственным и самым естественным средством ориентироваться в пространстве и во времени.

Таков мир образов поэзии Горация, мир широкий и сложный. Каждое стихотворение Горация — это прогулка по этому миру. Маршрут такой прогулки называется композицией стихотворения.

5

Когда мы читаем стихи поэтов нового времени — XVIII, XIX, XX веков,— мы мало задумываемся над их композицией: мы к ней привыкли. И если мы попробуем отдать себе в ней отчет, то в самых грубых чертах выглядеть она будет так: стихотворение начинается на сравнительно спокойной ноте, постепенно напряжение нарастает все больше и больше и в наиболее напряженном месте обрывается. Самое ответственное место в стихотворении — концовка; и признания поэтов говорят, что нередко последние строки стихотворения слагаются первыми и все стихотво-

рение строится как подступ, разбег для этих «ударных» строк.

В стихах Горация — все по-другому. Концовка в них скромна и неприметна настолько, что порой стихотворение кажется оборванным на совершенно случайном месте. Напряжение от начала к концу не нарастает, а падает. (Здесь — неожиданнейшее сходство с русской песней: всякий помнит зачин песни «Не одна во поле дороженька...», но многие ли помнят ее конец?) Самое энергичное, самое запоминающееся место в стихотворении — начало. И когда читаешь оды Горация, то трудно отделаться от впечатления, что в уме поэта эти великолепные зачины слагались раньше всех других строк: «Противна чернь мне, таинствам чуждая...», «Ладони к небу, к месяцу юному...», «О дочь, красою мать превзошедшая...», «Создал памятник я, бронзы литой прочней...»

Как же строятся такие стихотворения?

Вот одно из них — ода к красавице Пирре (I, 5):

Кто тот юноша был, Пирра, признайся мне,
Что тебя обнимал в гроте приветливом,
Весь в цветах, в ароматах,
Для кого завязала ты

Кудри в узел простой? Ах, сколько раз потом
Он измены судьбы будет оплакивать
И дивиться жестоким
Бурям моря страстей твоих,

Он, кто полон тобой, кто так надеется
Вечно видеть тебя верной и любящей,
И не ведает ветра
Перемен. О, несчастные

Все, пред кем ты блестишь светом обманчивым!
Про меня же гласит надпись обетная,
Что мной влажные ризы
Богу моря уж отданы.

(Перевод А. Семенова-Тян-Шанского)

Первая строфа, первая фраза — картина идиллического счастья: объятия, цветы, ароматы. Вторая строфа — контраст: будущее горе, будущие бури. Затем — ловкий изгиб придаточного предложения («Он, кто полон тобой...») — и опять идиллия любви и верности, но уже только как мечта. А за нею опять контраст: переменчивый ветер, обманчивый свет. И, наконец, концовка, для понимания которой нужно немного знать античные религиозные обычаи: как спасшийся от кораблекрушения пловец благодарно приносит свою одежду на алтарь спасшему его морскому богу, так Гораций, уже простившийся с любовными треволнениями, издали сочувственно смотрит на участь влюбленных. Мысль поэта движется, как качающийся маятник, от картины счастья к картине несчастья и обратно, и качания эти понемногу затихают, движение успокаивается: начинается стихотворение ревнивой заинтересованностью, кончается оно умиротворенной отрешенностью.

До сих пор нам приходилось говорить главным образом о напряженности в стихах Горация; теперь придется говорить о том, как эта напряженность находит в них свое разрешение, затихает, гармонизируется. Зигзагообразное движение мысли, затухающее колебание маятника между двумя лирическими противоположностями — излюбленный прием, к которому Гораций обращается для этой цели. Вот пример движения мысли между двумя контрастными чувствами — знаменитая ода-дуэт Горация и Лидии (III, 9): «Я любил тебя и был счастлив» — «Я любила тебя и была знаменита». «А теперь я люблю другую и готов умереть за нее» — «А теперь я люблю другого, и хоть дважды умру за него». «А что если снова повелит любовь возвратиться к тебе?» — «А тогда, хоть ты того и не стоишь, и я не расстанусь с тобой». Вот пример движения мысли между двумя контрастными предметами — ода к полководцу Агриппе (I, 6): «Пусть твои победы, Агриппа, прославит другой поэт — для меня же петь о тебе так же

трудно, как о Троянской войне или о судьбах Одиссея. — Я скромен, я велик лишь в малом — мне ли воспевать Ареса, Мериона, Диомеда? — Нет, мои песни — только о пирах и любви».

Гораций обладал парадоксальным искусством развивать одну тему, говоря, казалось бы, о другой. Так, в оде к Агриппе он, казалось бы, хочет сказать: «Мое дело — писать не о твоих подвигах, а о пирах и забавах»; но, говоря это, он успевает так упомянуть о войнах Агриппы, так сопоставить их с подвигами мифических времен, что Агриппа, читая эту оду, мог быть вполне удовлетворен. Так, в оде I, 31 он, казалось бы, просит у Аполлона блаженной бедности в тихом уголке Италии, но, говоря о ней, он успевает пленить читателя картиной ненужного ему богатства во всем огромном беспокойном мире. Сквозь любую тему у Горация просвечивает противоположная, оттеняя и дополняя ее. Даже такие патетические и торжественные стихотворения, как ода к Азинию Поллиону о гражданской войне (II, 1) и ода к Августу о великой судьбе римского народа (III, 3), он неожиданно обрывает напоминанием о том, что пора его лире вернуться от высоких тем к скромным и шутливым. Даже лирический гимн природе и сельской жизни в эподе 2 — знаменитое «Блажен, кто вдали от забот, как старинные люди, пашет отчее поле, растит лозы, сбирает плоды, отдыхает под деревом, радуется простому ужину из рук работящей жены...» — неожиданно оборачивается в финале собственной противоположностью: оказывается, что все эти излияния — казалось бы, такие искренние! — принадлежат не самому поэту, другу натуры, а лицемерному ростовщику. Современному читателю такие концовки кажутся досадным диссонансом, а Горацию они были необходимы, чтобы картина мира, отображенная в произведении, была полнее и богаче.

Не всегда связь двух контрастных тем ясна с первого взгляда: иногда колебания маятника бывают так

широки, что за ними трудно уследить. Так, ода I, 4 рисует картину весны: «Злая сдается зима, сменяяся вешней лаской ветра...», рисует оживающую природу, зовет к весенним праздничным жертвоприношениям; и вдруг эту тему обрывает тема смерти, ожидающей всех и каждого: «Бледная ломится Смерть одною и тою же ногою в лачуги бедных и в царей чертоги...» Где логика, где связь? Чтобы найти ее, нужно заглянуть в другое стихотворение Горация о весне — в оду IV, 7: «С гор сбежали снега, зеленеют луга муравою...» Она тоже начинается картиной оживающей природы, но за этим следует та мысль, которая является связующим звеном между двумя темами и которая была опущена в первой оде: весна природы проходит и приходит вновь, а весна человеческой жизни пройдет и не вернется.

Стужу растопит зефир, весну поглотившее лето
Тоже погибнет, когда
Щедрая осень придет, рассыпая дары, а за нею
Снова нахлынет зима.

Но в небесах за луною луна обновляется вечно, —
Мы же в закатном краю,
Там, где родитель Эней, где Тулл велелепный и Марций, —
Будем лишь тени и прах.

(Перевод А. Семенова-Тян-Шанского)

И после этого перехода тема смерти и загробного мира становится естественной и понятной.

Так, колеблясь между двумя противоположными темами, лирическое движение в стихах Горация постепенно замирает от начала к концу: максимум динамики в первых строках, максимум статики в последних. И когда это движение прекращается совсем, стихотворение обрывается само собой на какой-нибудь спокойной, неподвижной картине. У Горация есть несколько излюбленных мотивов для таких картин. Чаще всего это чей-нибудь красивый портрет, на котором приятно

остановиться взглядом: Неарха (III, 20), Гебра (III, 12), Гига (II, 5), Дамалиды (I, 36) или даже жертвенного теленка (IV, 2). Реже это какой-нибудь миф: о Гипермнестре (III, 11), о Европе (III, 27). А когда стихотворение заканчивается мифологическим мотивом, то чаще всего это мотив Аида, подземного царства: так кончаются ода о рухнувшем дереве с ее патетическим зачином (II, 33), не менее бурная ода к Вакху (II, 19), ода об алчности (II, 18), только что рассмотренная ода о весне (IV, 7). В самом деле, какой мотив подходит для замирающего лирического движения лучше, чем мотив всеуспокаивающего царства теней?

Так строятся оды; а в сатирах и посланиях Гораций применяет другой прием всестороннего охвата картины мира: не последовательную смену контрастов, а вольную прихотливость живого разговора, который легко перескакивает с темы на тему и в любой момент может коснуться любого предмета. Этим он и держит в напряжении читателя, вынужденного все время быть готовым к любому повороту мысли и к любой смене тем. Так, сатира I, 1 начинается темой «каждый недоволен своей долей», а потом неожиданно переходит к теме алчности; сатира I, 3 начинается рассуждением о непостоянстве характера и вдруг соскальзывает в разговор о дружбе и снисходительности. А разрешается это напряжение уже не композиционными средствами, а стилистическими: легким шутливым разговорным слогом, как бы снимающим вес и серьезность затрагиваемых этических проблем.

Итак, мало сказать, что основа поэтики Горация — это предельно конкретный образ на первом плане, а за ним — дальняя перспектива отвлеченных обобщений. Нужно добавить, что Гораций не ограничивается одним образом и одной перспективой, а старается тут же охватить взглядом и другую перспективу, обращенную в противоположную сторону, старается вместить в одно стихотворение всю бесконечную широту и

противоречивость мира. И нужно подчеркнуть, что Гораций не обрывает стихотворение на самом напряженном месте, предоставляя читателю долго ходить под впечатлением этого эффекта и постепенно угашать и разрешать эту напряженность в своем сознании, — он старается разрешить эту напряженность в пределах самого стихотворения и затягивает стихотворение до тех пор, пока маятник лирического движения, колебавшийся между двумя крайностями, не успокоится на золотой середине.

Золотая середина — наконец-то произнесены эти слова, самые необходимые для понимания Горация. Золотая середина — это уже не только художественный прием, это жизненный принцип. Из мира горациевских образов мы вступаем в мир горациевских идей.

6

Золотая середина — выражение, принадлежащее самому Горацию. Это он написал, обращаясь к Лицинию Мурене, свойственнику Мецената, такие слова, которые мы уже слышали (II, 10): «Вернее жить, Лициний, если не рваться в открытое море, но и не тесниться из страха бурь к прибрежным утесам. Кто возлюбил *золотую середину*, — тот трезво чуждается и обветшалой кровли, и дворцов, навлекающих зависть...» Здесь, в оде, Гораций влагает свою мысль в поэтические образы; а в одной из сатир он провозглашает ее в форме отвлеченной, но от этого не менее решительной (I, 1, 106–107):

Мера должна быть во всем, и всему есть такие пределы,
Дальше и ближе которых не может добра быть на свете!

Лициния Мурену, по-видимому, такие наставления не убедили: не прошло и нескольких лет, как он был

казнен за участие в заговоре против Августа. Но для самого Горация мысль о золотой середине, о мере и умеренности была принципом, определявшим его поведение решительно во всех областях жизни.

Вино? Вот, казалось бы, традиционная поэтическая тема, исключающая всякую заботу о мере и умеренности. Да, у всех, только не у Горация. Он пишет «вакхические», пиршественные оды охотно и часто, но ни разу не позволяет в них человеку забыться и потерять власть над собой. «Ведь для каждого есть мера в питье: Либер блюдет предел» (I, 18). Либер — это Вакх, бог вина.

А если кто и нарушает эту меру — поэт тотчас разгоняет винные пары своим трезвым голосом (I, 27):

Кончайте ссору! Тяжкими кубками
Пускай дерутся в варварской Фракии!
Они даны на радость людям —
Вакх ненавидит раздор кровавый!..

и вслед за этим решительным началом такими же энергичными короткими фразами быстро и умело отвлекает буйных застольников на разговор о любви — тему, гораздо более мирную и успокоительную. Правда, есть и у Горация оды, где он, на первый взгляд, призывает забыться и неистовствовать — например, знаменитая ода на победу над Клеопатрой (I, 37): «Теперь — пируем! Вольной ногой теперь ударим оземь!» Но будем читать дальше, и все встанет на свои места: до сих пор, говорит Гораций, нам грешно было касаться вина, ибо твердыни Рима были под угрозой, а теперь пьянство в день победы будет для нас лишь законным вознаграждением за трезвость в месяцы войны. И, наоборот, Клеопатра, которая шла на войну опьяненная «вином Египта», искупает теперь это опьянение вынужденным протрезвлением после разгрома — протрезвлением, которое заставляет ее в ясном сознании принять добровольную смерть. Так даже временная неумеренность

входит в систему всеобщей размеренности и равновесия, столь дорогую сердцу Горация.

Любовь? Вот другая тема, в которой поэты стараются дать волю своей страсти, а не умерять и не укрощать ее. Да, все, только не Гораций. Любовных од у него еще больше, чем вакхических, но чувство, которое в них воспевается, – это не любовь, а влюбленность, не всепоглощающая страсть, а легкое увлечение: не любовь властвует над человеком, а человек властвует над любовью. Любовь, способная заставить человека делать глупости, для Горация непонятна и смешна, и он осмеивает ее в цинической сатире I, 2. Самое большее, на что способен влюбленный в стихах Горация, – это провести ночь на холоде перед дверью неприступной возлюбленной (III, 10); да и то эта ода заканчивается иронической нотой: «Сжалься же, пока я не продрог вконец и не ушел восвояси!» В какую бы Лику, Лиду или Хлою ни был влюблен Гораций, он влюблен лишь настолько, чтобы всегда было можно «уйти восвояси». Когда поэт счастлив и уже готов умереть за свою новую подругу, он тотчас останавливает себя: а что если вернется страсть к прежней подруге (III, 9)? А когда поэт несчастен и очередная красавица отвергла его, он тотчас находит себе утешение – например, так, как в эподе 15:

Больно накажет тебя мне свойственный нрав, о Неэра:
Ведь есть у Флакка мужество, –
Он не претерпит того, что ночи даришь ты другому, –
Найдет себе достойную...
Ты же, соперник счастливый, кто б ни был ты, тщетно гордишься,
Моим хвалясь несчастием...
Все же, увы, и тебе оплакать придется измену –
Смеяться будет мой черед!

(Перевод А. Семенова-Тян-Шанского)

Итак, если Горация отвергла Неэра, он найдет утешение с Гликерой, а когда отвергнет Гликера – то с

Лидией, а когда отвергнет Лидия — то с Хлоей, и так далее; и если Горацию пришлось страдать от равнодушия Неэры, то Неэре скоро придется страдать от равнодушия какого-нибудь Телефа, а тому — от равнодушия Ликориды, и так далее. Так радости и горести любви идеально уравновешиваются в сплетении человеческих взаимоотношений, и певцом этой уравновешенности выступает Гораций.

Быт? Здесь Гораций особенно подробно и усердно развивает свою проповедь золотой середины. Здесь для него ключевое слово — мир, душевный покой, досуг; этим трижды повторенным словом, хорошо нам знакомым, — otium — начинает он одну из самых знаменитых своих од, к Помпею Гросфу (II, 16). Единственный источник душевного покоя — это довольство своим скромным уделом и свобода от всяких дальнейших желаний:

Будь доволен тем, что в руках имеешь,
Ни на что не льстись и улыбкой мудрой
Умеряй беду. Ведь не может счастье
Быть совершенным.

Наоборот, тот, кто обольщается мечтой о совершенном, полном счастье, кто «от добра добра ищет», тот попадает во власть вечной Заботы (Гораций любит олицетворять это понятие: «И на корабль взойдет Забота, и за седлом примостится конским...»). Ибо у человеческих желаний есть только нижняя граница — «столько, сколько достаточно для утоления насущных нужд»; а верхней границы у них нет, и сколько бы ни накопил золота человек алчный, он будет тосковать по лишнему грошу, и сколько бы ни стяжал почестей человек тщеславный, он будет томиться по новым и новым отличиям. Гораций не жалеет красок, чтобы изобразить душевные муки тех, кто обуян алчностью или тщеславием, кто сгоняет с земли бедняков (II, 18) и строит виллы в море, словно мало места на суше. В своем

патетическом негодовании он даже предлагает римлянам выбросить все золото в море и зажить, как скифы, без домов и без имущества (III, 24). Но это — в мечтах, а в действительности он вполне доволен маленьким поместьем, где есть все, что нужно для скромной жизни, где не слышно кипенья страстей большого города, где сознание независимости навевает на душу желанный покой, а вслед за покоем приходит Муза, и слагаются стихи (I, 17; II, 16). Как раз такое поместье в Сабинских горах подарил Горацию Меценат, и Гораций благодарит его за эту возможность почувствовать себя свободным человеком:

Вот в чем желания были мои: необширное поле,
Садик, от дома вблизи непрерывно текущий источник,
К этому лес небольшой! И лучше и больше послали
Боги бессмертные мне; не тревожу их просьбою боле,
Кроме того, чтобы эти дары мне оставил Меркурий.

(«Сатиры», II, 6, 1—5, перевод М.Дмитриева)

Конечно, не надо преувеличивать скромность Горация: из его сатир и посланий мы узнаем, что в его сабинском поместье (кстати сказать, сравнительно недавно раскопанном археологами) хватало хозяйства для восьми рабов и пяти арендаторов с семьями. Но по римским масштабам это было не так уж много, и любой из знатных римлян, которым Гораций посвящал свои оды и послания, мог похвастаться гораздо большими имениями.

Философия? Гораций говорит о философии много и охотно; по существу, все его сатиры и послания представляют собой не что иное, как беседы на философские темы. Но если так, то какой философской школе следует Гораций? Из философских школ в его пору наибольшим влиянием пользовались две: эпикурейцы и стоики. Эпикурейцы учили, что высшее благо — наслаждение, а цель человеческой жизни — достичь «бестревожности», то есть защитить свое душевное наслаж-

дение от всех внешних помех. Стоики учили, что высшее благо — добродетель, а цель человеческой жизни — достичь «бесстрастия», то есть защитить ясность своей души от всех смущающих ее страстей — внутренних помех добродетели. А Гораций? Он ни с теми ни с другими, или, вернее, и с теми и с другими. Конечно, опытному взгляду легко заметить, что молодой Гораций в «Сатирах» ближе держится эпикурейских положений, а пожилой Гораций в «Посланиях» — стоических; но это не мешает ему включать в «Сатиры» стоическую проповедь раба-обличителя Дава (II, 7), а в одном из «Посланий» отрекомендоваться «поросенком Эпикурова стада» (I, 4). В самом деле, и у стоиков, и у эпикурейцев он подмечает и берет только то, что ему ближе всего: культ душевного покоя, равновесия, независимости. В этом выводе обе школы сходятся, и поэтому Гораций свободно черпает свои рассуждения и доводы из арсеналов обеих; если же в каких-то других, пусть даже очень важных, вопросах они расходятся, то что ему за дело? Если его упрекнут в эклектизме, он ответит словами послания I, 1:

Я никому не давал присяги на верность ученью...

Независимость духовная для него так же дорога, как независимость материальная, и поэтому он всегда сохраняет за собой свободу мнения, ни за каким философом слепо не следует, а когда желает в своих нравственных рассуждениях сослаться на авторитет, то ссылается не на Эпикура и не на Хрисиппа, а на Гомера («Послания», I, 2).

Искусство? Мы уже видели, как Гораций осуществляет драгоценный принцип золотой середины, равновесия и меры в выверенной гармонии своих од. Это на практике; а в теоретический порядок он приводит свои взгляды в самом длинном из своих сочинений, в «Науке поэзии». И все это большое и сложное сочинение, своеобразно сочетающее черты дружеского послания и

ученого трактата, насквозь пронизано единой мыслью: во всем нужна мера, соразмерность, соответствие. Образы должны соответствовать образам, замысел — силам, слова — предмету, стих — жанру, реплики — характеру, сюжет — традиции, поведение лиц — природе и так далее, и так далее; крайности недопустимы, а нужна умеренность, не то краткость обернется темнотой, мягкость — вялостью, возвышенность — надутостью и проч.; и если Гораций, к удивлению читателей и исследователей, подробнее всего говорит в «Науке поэзии» не о близкой ему лирике, а о старинном, полузабытом жанре сатировской драмы, то это потому, что в ней он видел золотую середину между трагедией и комедией. На вопрос: «Пользе или наслаждению служит поэзия?» — Гораций отвечает: «И пользе, и наслаждению»; на вопрос: «Талант или учение полезней для поэта?» — он отвечает: «И талант, и учение». И как за вином, в любви, в быту Гораций учит не поддаваться страстям, так и в поэзии Гораций учит не полагаться на вдохновение, а терпеливо и вдумчиво отделывать стихи по правилам науки. Стихотворец, ничего не знающий, кроме вдохновения, — смешной безумец; его карикатурным портретом заканчивается «Наука поэзии».

Если попытаться подвести итог этому обзору идейного репертуара горациевской поэзии и если задуматься, чему же служит у Горация этот принцип золотой середины, с такой последовательностью проводимый во всех областях жизни, то ответом будет то слово, которое уже не раз проскальзывало в нашем разборе: независимость. Трезвость за вином обеспечивает человеку независимость от хмельного безумия друзей. Сдержанность в любви дает человеку независимость от переменчивых прихотей подруги. Довольство малым в частной жизни дает человеку независимость от толпы работников, добывающей богатства для алчных. Довольство малым в общественной жизни дает человеку независи-

мость от всего народа, утверждающего почести и отличия для тщеславных. «Ничему не удивляться» («Послания», I, 6), ничего не принимать близко к сердцу — и человек будет независим от всего, что происходит на свете. Независимость для Горация превыше всего: при всей своей дружбе с Меценатом, он готов отказаться и от этой дружбы, и от подаренного Меценатом имения, едва он замечает, что Меценат за это в чем-то стесняет его свободу («Послания», I, 7). В огромном волнующемся мире, где все люди и все события связаны друг с другом тысячей связей, Гораций словно старается выгородить себе кусочек бытия, где он был бы ни с кем или почти ни с кем не связан. Даже такой жанр, как сатира, у него становится не связью с обществом, а отталкиванием от общества: это не оружие критики, а средство самосовершенствования (программа, развертываемая в сатирах I, 4 и II, 1). Гораций сторонится мира, ибо там царит всевластная Фортуна, воспетая им самим в оде I, 35; пути ее неисповедимы, под ее ударами рушится то одно, то другое человеческое счастье, и нужно быть очень осторожным, чтобы обломки этих крушений не задели и тебя. Маленький мирок, выгороженный Горацием, где все зримо, вещественно, просто и понятно, служит для него убежищем среди огромного мира, бескрайнего и непонятного.

Есть лишь одна сила, от которой нельзя быть независимым, от которой нет убежища. Это — смерть. Именно поэтому мысль о смерти тревожит Горация так часто и так неотступно. Она примешивается к каждой из его излюбленных лирических тем. Приглашая друга выпить вина на лоне природы, он обращается к нему: «Ты, Деллий, так же ожидающий смерти...» Несговорчивым подругам он рисует черную картину старости, настигающей неуемную Лидию или Лику. Обличая алчного, он напоминает ему, что одна и та же могила ждет в конце концов и ненасытного богача, и ограбленного им бедняка. Зрелище весеннего расцвета навевает

ему мысль о вечности природы и о краткости человеческой жизни. Даже в «Науке поэзии», обсуждая такой специальный вопрос, как старые и новые слова в языке, он не может удержаться от лирического излияния: «Смерти подвластны и мы, и недолгие наши созданья...» И это — не говоря о стихах на смерть друзей, не говоря о прославленной оде к Постуму о невозвратно убегающем времени, не говоря об оде, посвященной тому дереву в сабинском поместье, которое однажды едва не убило поэта, обрушившись на тропу рядом с ним (II, 13). Чтобы уберечься от давящих мыслей о смерти, есть лишь один выход: жить сегодняшним днем, не задумываться о будущем, ничего не откладывать на завтра, чтобы внезапная смерть не отняла у человека отложенное. Это и есть принцип «пользуйся днем» (carpe diem) — попытка Горация отгородиться от беспокойного будущего так же, как принципом независимости он отгородился от беспокойной современности. Ода к Талиарху и ода к Левконое (I, 9 и 11), где он провозглашает этот принцип, принадлежат к самым популярным его стихотворениям; но, может быть, еще более выразительно высказался он в оде III, 29:

Лишь тот живет хозяином сам себе
И жизни рад, кто может сказать при всех:
　　«Сей день я прожил! Завтра — тучей
　　　　Пусть занимает Юпитер небо
Иль ясным солнцем, — все же не властен он,
Что раз свершилось, то повернуть назад;
　　Что время быстрое умчало,
　　　　То отменить иль не бывшим сделать...»

(Перевод Н. Гинцбурга)

Чтобы преодолеть смерть, победить ее, человеку дано одно-единственное средство: поэзия. Человек умирает, а вдохновенные песни, созданные им, остаются. В них — бессмертие и того, кто их сложил, и тех, о ком он их слагал. Не случайно только что упомянутая ода

о рухнувшем дереве заканчивается картиной царства теней, где продолжают петь свои песни Алкей и Сапфо и где от звуков их лир замирает мир подземных чудовищ и унимаются адские муки. Не случайно Гораций всюду говорит о поэзии торжественно и благоговейно: ведь она делает поэта равным богам, даруя ему бессмертие и позволяя обессмертить в песнях друзей и современников. И не случайно свой первый сборник од из трех книг он завершает гордым утверждением собственного бессмертия — знаменитым «Памятником»:

Создал памятник я, бронзы литой прочней,
Царственных пирамид выше поднявшийся:
Ни снедающий дождь, ни Аквилон лихой
Не разрушат его, не сокрушит и ряд

Нескончаемых лет, — время бегущее.
Нет, не весь я умру, лучшая часть меня
Избежит похорон. Буду я вновь и вновь
Восхваляем, доколь по Капитолию

Жрец верховный ведет деву безмолвную.
Назван буду везде — там, где неистовый
Авфид ропщет, где Давн, скудный водой, царем
Был у грубых селян. Встав из ничтожества,

Первым я приобщил песню Эолии
К италийским стихам. Славой заслуженной,
Мельпомена, гордись и, благосклонная,
Ныне лаврами Дельф мне увенчай главу.

(Перевод С. Шервинского)

7

Итак, облик лирического героя Горация дорисован. Это маленький человек среди большого мира, из конца в конец волнуемого непостижимыми силами судьбы. В этом мире поэт выгораживает для себя кусочек бытия, смягчает власть судьбы над собою отказом от

всего, что делает его зависимым от других людей и от завтрашнего дня, и начинает спорить с миром, подчинять его себе, укладывать его бескрайний противоречивый хаос в гармоническую размеренность и уравновешенность своих од. Из этой борьбы за ясность, покой и гармонию он выходит победителем, и эта победа дает ему право на бессмертие.

Такой образ мира и образ человека мог сложиться в поэзии лишь в обстановке сложной, своеобразной и неповторимой эпохи. Об этой эпохе мы и должны сказать теперь несколько слов.

Неверно представлять себе античность единым и цельным куском мировой истории. Она распадается, по крайней мере, на два периода, больших и непохожих друг на друга: период полисов и период великих держав. Полисы — это маленькие города-государства, каждое величиной с какой-нибудь район Московской области, каждое с населением по нескольку десятков тысяч полноправных граждан, где все, можно сказать, знают друг друга и сами решают общие дела, а обо всем, что лежит за пределами их полиса и близко его не касается, заботятся мало; все общественные отношения, все причины и следствия событий в общественной и личной жизни каждого здесь ясны как на ладони. Такими полисами были Афины, Спарта и другие греческие города в VI—IV вв. до н. э., в пору жизни Архилоха и Алкея, Софокла и Еврипида, Платона и Аристотеля; таким полисом был Рим в древние времена крестьянской простоты, о которых не устает тосковать Гораций. Но рабовладельческое хозяйство развивалось, ему становилось тесно в узких рамках полиса, оно взламывало эти рамки и создавало над их обломками огромные державы с единой монархической властью, централизованным управлением, сложной экономикой и политикой. Таковы были греко-македонские царства, возникшие из мировой державы Александра Македонского в конце IV в. до н. э. и постепенно поглощенные новой мировой

державой, Римом, к концу I в. до н. э. – как раз ко времени жизни и творчества Горация.

В новых великих державах человеку жилось богаче, сытней и уютней, чем в скудной простоте полиса. Однако это материальное довольство было куплено ценой душевных тревог, неведомых жителю полиса. Теперь он был не гражданином, а подданным, его политическая жизнь определялась не его волей, а неведомыми замыслами монарха и его советников, его хозяйственное благосостояние определялось таинственными колебаниями мировой экономики. Нити судьбы ускользали из его рук и терялись в неуследимой дали. Человек чувствовал себя одиноким и потерянным в этом бесконечно раздвинувшемся мире, где больше ни на что нельзя было положиться, и он тосковал по былым временам полисного быта, когда жизнь была беднее и скуднее, но зато понятнее и проще. Не это ли горькое чувство подсказало Горацию его оду, особенно странно звучащую для нынешнего читателя: ту, в которой он проклинает людскую пытливость, нарушающую меру, рвущуюся вдаль и вдаль сквозь преграды земли, моря и неба, проклинает Прометея и Дедала, внушивших людям эту роковую дерзость (I, 3):

...Дерзко рвется изведать все,
Не страшась и греха, род человеческий...
Нет для смертного трудных дел:
Нас к самим небесам гонит безумие.
Нашей собственной дерзостью
Навлекаем мы гнев молний Юпитера.

Этот болезненный перелом от старого мироощущения к новому был особенно болезнен в Риме в I в. до н. э. – в то самое время, когда там жил и писал свои стихи Гораций. Ибо в Риме идеологический переворот сопровождался политическим переворотом – тем, что нынешние историки называют «переходом от республики к империи».

На этих словах приходится остановиться. Дело в том, что мы привыкли безоговорочно считать, что всякая республика — благо, а всякая монархия — зло. Это наивно и часто неверно. В особенности это неверно применительно к Риму I в. до н. э. Чем была здесь республика? Господством нескольких десятков аристократических семей, прибравших к рукам все лучшие земли в Италии и все места в правящем сенате. Это была форма полисного строя: Рим давно уже владел половиной Средиземноморья, но в глазах сенатской олигархии все эти территории были не частью мировой державы, а военной добычей римского полиса, и единственной формой управления ими был организованный грабеж. Что дала Риму империя? Наделение землею сравнительно широкого слоя безземельного крестьянства, обновление сената за счет выходцев из непривилегированных сословий, допуск провинциалов к управлению державой. Пересмотрим имена адресатов од и посланий Горация: все это — новые люди, которые при олигархической республике и мечтать не могли об участии в государственных делах. Таков и безродный Агриппа, второй после Августа человек в Риме, таков и безродный Меценат (хотя он и притворяется, что род его восходит к неведомым этрусским царям), таков и сам Гораций, сын вольноотпущенного раба, который никогда не мог бы пользоваться при республике таким вниманием и уважением, как при Августе. Переход от республики к империи в Риме был событием исторически прогрессивным, единогласно говорят историки. У империи было множество и темных сторон, но раскрылись они лишь позднее.

А современники? Для них дело обстояло еще проще. Это могло бы показаться странным и нелепым, но это так: современники вовсе не заметили этого перехода от республики к империи. Дня них при Августе продолжалась республика. И их можно понять. Будущего Римской державы они не знали — не знали, что история ее отныне пойдет по совсем другому пути, чем шла до сих

пор; они могли сравнивать только прошлое и настоящее и не замечали между ними никакой существенной разницы. По-прежнему в Риме правил сенат, по-прежнему каждый год избирались консулы, а в провинции посылались наместники; а если рядом с этими привычными республиканскими учреждениями теперь всюду замечалось присутствие человека по имени Цезарь Октавиан Август, то это не потому, что он занимал какой-то особый новый государственный пост, — этого и не было, — а просто потому, что он лично, независимо от занимаемых им постов и должностей, пользовался всеобщим уважением и высоким авторитетом за свои заслуги перед отечеством. Кто, как не он, восстановил в Риме твердую власть и сената и консулов, положив конец тем попыткам заменить их неприкрытой царской властью, какие предпринимал сперва его приемный отец Гай Юлий Цезарь, а потом его недолгий соправитель Марк Антоний? Кто, как не он, восстановил в Риме мир и порядок, положив конец тому столетию кровавых междоусобиц, которое вошло в историю как «гражданские войны в Риме»? Нет, современники — и первым среди них Гораций — были вполне искренни, когда прославляли Августа как восстановителя республики.

Жестокие междоусобицы гражданских войн были хорошо памятны поколению Горация. Поэт родился в 65 г. до н. э. В детстве, в тихом южноиталийском городке Венузии, он мог слышать от отца, сколько крови пролилось в Италии, когда сенатский вождь Сулла воевал с плебейским вождем Марием, и сколько страху нагнал на окрестных помещиков мятежный Спартак, с армией восставших рабов два года грозивший Риму. Подростком, в шумном Риме, в школе строгого грамматика Орбилия, Гораций со сверстниками жадно ловил вести из-за моря, где в битвах решался исход борьбы между дерзко захватившим власть Гаем Юлием Цезарем и сенатским вождем Гнеем Помпеем. Юношей Гораций учился философии в Афинах, когда вдруг разнеслась

весть о том, что Юлий Цезарь убит Брутом и его друзьями-республиканцами, что мстить за убитого поднялись его полководец Антоний и его приемный сын Цезарь Октавиан, что по Италии бушуют резня и конфискации, а Брут едет в Грецию собирать новое войско для борьбы за республику. Гораций был на распутье: социальное положение толкало его к цезарианцам, усвоенное в школе преклонение перед республикой — к Бруту. Он примкнул к Бруту, получил пост войскового трибуна в его армии, — высокая честь для 23-летнего безродного юноши! — а затем наступила катастрофа. В двухдневном бою при Филиппах в 42 г. до н. э. республиканцы были разгромлены, Брут бросился на меч, Гораций спасся бегством; тайком, едва не погибнув при кораблекрушении, он вернулся в Италию. Отца уже не было в живых, отцовская усадьба была конфискована, Гораций с трудом устроился на мелкую должность в казначействе и стал жить в Риме в кругу таких же бездольных и бездомных молодых литераторов, как и он, с ужасом глядя на то, что происходит вокруг. А вокруг бушевала гражданская война: на суше восстал город Перузия и был потоплен в крови, на море восстал Секст Помпей, сын Гнея, и с армией беглых рабов опустошал берега Италии. Казалось, что весь огромный мир потерял всякую опору и рушится в безумном светопреставлении. Среди этих впечатлений Гораций пишет свои самые отчаянные произведения — седьмой эпод:

Куда, куда вы валите, преступные,
Мечи в безумье выхватив?!
Неужто мало и полей, и волн морских
Залито кровью римскою?.. —

и шестнадцатый эпод — скорбные слова о том, что Рим обречен на самоубийственную гибель, и все, что можно сделать, — это бежать, чтобы найти где-нибудь на краю света сказочные Счастливые острова, до которых еще не достигло общее крушение:

Слушайте ж мудрый совет: подобно тому как фокейцы,
Проклявши город, всем народом кинули
Отчие нивы, дома, безжалостно храмы забросив,
Чтоб в них селились вепри, волки лютые, –
Так же бегите и вы, куда б ни несли ваши ноги.
Куда бы ветры вас ни гнали по морю!
Это ли вам по душе? Иль кто надоумит иначе?
К чему же медлить? В добрый час, отчаливай!..

(Переводы А. Семенова-Тян-Шанского)

Но Счастливые острова были мечтой, а жить приходилось в Риме, где власть крепко держал в руках Цезарь Октавиан (после битвы при Филиппах он поделил власть с Антонием: Антоний отправился наводить порядок на Востоке, Октавиан – в Риме). Гораций начинает присматриваться к этому человеку и с удивлением открывает за его разрушительной деятельностью созидательное начало. Осторожный, умный, расчетливый и гибкий, Октавиан именно в эти годы закладывал основу своего будущего могущества: на следующий год после Филиппов он был ужасом всего Рима, а десять лет спустя уже казался его спасителем и единственной надеждой. Разделив конфискованные земли богачей между армейской беднотой, он сплотил вокруг себя среднее сословие. Организовав отпор беглым рабам – пиратам Секста Помпея, он сплотил вокруг себя все слои рабовладельческого класса. Выступив против своего бывшего соправителя Антония, шедшего на Италию в союзе с египетской царицей Клеопатрой, он сплотил вокруг себя все свободное население Италии и западных провинций. Победа над Антонием при Акции в 31 г. до н.э. была представлена как победа Запада над Востоком, порядка над хаосом, римской республики над восточным деспотизмом. Гораций прославил эту победу в эподе 9 и в оде I, 37. Гораций уже несколько лет как познакомился, а потом подружился с Меценатом, советником Октавиана по дипломатическим и идеологическим вопросам, который собрал во-

круг себя талантливейших из молодых римских поэтов во главе с Вергилием и Варием; Гораций уже получил от Мецената в подарок сабинскую усадьбу, и она принесла ему материальный достаток и душевный покой; Гораций уже стал известным писателем, выпустив в 35 г. до н. э. первую книгу сатир, а около 30 г. — вторую книгу сатир и книгу эподов. Как и для всех его друзей, как и для большинства римского народа, Октавиан был для него спасителем отечества: в его лице для Горация не империя противостояла республике, а республика — анархии. Когда в 29 г. до н. э. Октавиан с торжеством возвращается с Востока в Рим, Гораций встречает его одой I, 2 — одой, которая начинается грозной картиной того, как гибнет римский народ, отвечая местью на месть за былые преступления, от времен Ромула до времен Цезаря, а кончается светлой надеждой на то, что теперь эта цепь самоистребительных возмездий наконец кончилась и мир и покой нисходит к римлянам в образе бога благоденствия Меркурия, воплотившегося в Октавиане.

С этих пор образ Октавиана (принявшего два года спустя почетное прозвище Августа) занимает прочное место в мировоззрении Горация. Как человек должен заботиться о золотой середине и равновесии в своей душе, так Август заботится о равновесии и порядке в Римском государстве, а бог Юпитер — во всем мироздании; «вторым после Юпитера» назван Август в оде I, 12, и победа его над хаосом гражданских войн уподобляется победе Юпитера над хаосом бунтующих Гигантов (III, 4). И как Ромул, основатель римского величия, после смерти стал богом, так и Август, восстановитель этого величия, будет причтен потомками к богам (III, 5). Возрождение римского величия — это прежде всего восстановление древней здоровой простоты и нравственности в самом римском обществе, а затем — восстановление могущества римского оружия, после стольких междоусобиц вновь двинутого для рас-

пространения римской славы до краев света. В первой идее находит завершение горациевская проповедь довольства малым, горациевское осуждение алчности и тщеславия; теперь оно иллюстрируется могучими образами древних пахарей-воинов (III, 6; II, 15), с которых призвано брать пример римское юношество (III, 2). Во второй идее находит выражение тревожное чувство пространства, звучащее в вечном горациевском нагромождении географических имен: огромный мир уже не пугает поэта, если до самых пределов он покорен римскому порядку. Обе эти идеи роднят Горация с официальной идеологической пропагандой августовской эпохи: Август тоже провозглашал возврат к древним республиканским доблестям, издавал законы против роскоши и разврата, обещал войны (так и не предпринятые) против парфян на востоке и против британцев на севере. Но было бы неправильно думать, что эти идеи были прямо подсказаны поэту августовской пропагандой: мы видели, как они естественно вытекали из всей системы мироощущения Горация. В этом и была особенность поэзии краткого литературного расцвета при Августе: ее творили поэты, выросшие в эпоху гражданских войн, идеи нарождающейся империи были не навязаны им, а выстраданы ими, и они воспевали монархические идеалы с республиканской искренностью и страстностью. Таков был и Гораций.

Три книги «Од», этот гимн торжеству порядка и равновесия в мироздании, в обществе и в человеческой душе, были изданы в 23 г. до н. э. Горацию было сорок два года. Он понимал, что это — вершина его творчества. Через три года он выпустил сборник посланий (нынешняя книга I), решив на этом проститься с поэзией. Сборник был задуман как последняя книга, с отречением от писательства в первых строках и с любопытным поэтическим автопортретом — в последних («сын отпущенника, я расправил крылья шире гнезда, полюбился лучшим римским вождям в войне и

мире...»). Это было неожиданно, но логично. Ведь если цель поэзии — упорядочение мира и установление душевного равновесия, то теперь, когда мир упорядочен и душевное равновесие достигнуто, зачем нужна поэзия? Страсть к сочинительству — такая же опасная страсть, как и другие, и она тоже должна быть исторгнута из души. А кроме того, ведь всякий поэт имеет право (хотя и не всякий имеет решимость), написав свое лучшее, больше ничего не писать: лучше молчание, чем самоповторение. Гораций хотел доживать жизнь спокойно и бестревожно, прогуливаясь по сабинской усадьбе погруженный в философские раздумья.

Но здесь и подстерегала его самая большая неожиданность. Стройная, с таким трудом созданная система взглядов вдруг оказалась несостоятельной в самом главном пункте. Гораций хотел с помощью Августа достигнуть независимости от мира и судьбы; и он достиг ее, но эта независимость от мира теперь обернулась зависимостью от Августа. Дело в том, что Август вовсе не был доволен тем, что лучший поэт его времени собирается в расцвете сил уйти на покой. Он твердо считал, что стихи пишутся не для таких малопонятных целей, как душевное равновесие, а для таких простых и ясных, как восхваление его, Августа, его политики и его времени. И он потребовал, чтобы Гораций продолжал заниматься своим делом, — потребовал деликатно, но настойчиво. Он предложил Горацию стать своим личным секретарем — Гораций отказался. Тогда он поручил Горацию написать гимн богам для величайшего празднества — «юбилейных игр» 17 г. до н. э.; и от этого поручения Гораций отказаться не мог. А потом он потребовал от Горация од в честь побед своих пасынков Тиберия и Друза над альпийскими народами, а потом потребовал послания к самому себе: «Знай, я недоволен, что в стольких произведениях такого рода ты не беседуешь прежде всего со мной. Или ты боишься, что потомки, увидев твою к нам близость, сочтут ее позо-

ром для тебя?» Империя начинала накладывать свою тяжелую руку на поэзию. Уход Горация в философию так и не состоялся.

Тяжела участь поэта, который хочет писать и лишен этой возможности; но тяжела и участь поэта, который не хочет писать и должен писать против воли. И юбилейный гимн, и оды 17—13 гг. до н. э., составившие отдельно изданную IV книгу од, написаны с прежним совершенным мастерством, язык и стих по-прежнему послушны каждому движению мысли поэта, но содержание их однообразно, построение прямолинейно и пышность холодна. Как будто для того, чтобы смягчить эту необходимость писать о предмете чужом и далеком, Гораций все чаще пишет о том, что ему всего дороже и ближе, — пишет стихи о стихах, стихи о поэзии. В IV книге этой теме посвящено больше од, чем в первых трех; в том послании, которое Гораций был вынужден адресовать Августу (II, 1), он говорит не о политике, как этого, вероятно, хотелось бы адресату, а о поэзии, как этого хочется ему самому; и в эти же последние годы своего творчества он пишет «Науку поэзии», свое поэтическое завещание, обращенное к младшим поэтам.

Слава Горация гремела. Когда он приезжал из своего сабинского поместья в шумный немилый Рим, на улицах показывали пальцами на этого невысокого, толстенького, седого, подслеповатого и вспыльчивого человека. Но Гораций все более чувствовал себя одиноким. Вергилий и Варий были в могиле, кругом шумело новое литературное поколение — молодые люди, не видавшие гражданских войн и республики, считавшие всевластие Августа чем-то само собой разумеющимся. Меценат, давно отстраненный Августом от дел, доживал жизнь в своих эсквилинских садах; измученный нервной болезнью, он терзался бессонницей и забывался недолгой дремотой лишь под плеск садовых фонтанов. Когда-то Гораций обещал мнительному другу умереть

вместе с ним (II, 17): «Выступим, выступим с тобою вместе в путь последний, вместе, когда б ты его ни начал!» Меценат умер в сентябре 8 г. до н. э.; последними его словами Августу были: «О Горации Флакке помни, как обо мне!» Помнить пришлось недолго: через два месяца умер и Гораций. Его похоронили на Эсквилине рядом с Меценатом.

P. S. *Это вступительная статья к изданию Горация в русском переводе (М., 1970): я в нем перевел «Науку поэзии», а переводить оды не решился и только сильно отредактировал все старые переводы. Статья опиралась на недавние тогда работы Э. Френкеля (1957), Н. Коллинджа (1961) и особенно С. Коммеджера (1962), оттуда взяты некоторые примеры. О композиции «Науки поэзии», знаменитой своей прихотливостью, я написал две отдельные статьи (в сб. «Очерки истории римской литературной критики», М., 1961, и в «Вестнике древней истории», 1965, № 4). После них я навсегда остался в убеждении, что нет такого хаоса, в котором нельзя было бы найти порядок; с тем потом и работал всю жизнь над любым материалом.*

ОВИДИЙ В ИЗГНАНИИ

1

В старых учебниках истории римской литературы непременно имелся раздел под названием «Век Августа» или «Золотой век римской поэзии» с датами: 43 г. до н. э. — 14 г. н. э. Героями этого раздела были три поэта: Вергилий, Гораций, Овидий. Все они издавна были признаны величайшими, все представлялись порождениями благодатного века, способствовавшего процветанию словесности. Правда, отмечалось, что Овидий не совсем похож на двух других поэтов: те умели быть важными и строгими, а Овидий был изящным и легкомысленным, те умерли почти что в звании придворных певцов, а Овидий — опальным изгнанником. Но этому были частные причины; во-первых, Овидий был моложе, во-вторых, у него был другой характер, в-третьих (так заявляли наиболее смелые), он, наверное, примыкал к оппозиции «режиму Августа».

Всякая периодизация условна, и эта — не более, чем другая. Но понять Овидия она не помогала. Ни одна из трех причин его своеобразия не оказывалась удовлетворительной. Возраст Овидия, когда он писал легкомысленную «Науку любви», был такой же, как возраст Вергилия, когда он писал «Энеиду». По характеру Овидий вряд ли был более влюбчивым и увлекающимся, чем Гораций. А оппозиция «режиму Августа» хотя

и существовала, но тосковала она о старореспубликанской суровости и строгости, и легкомысленным поэтам было с ней не по пути.

На Овидия обрушились опала, ссылка, десять лет жизни на поселении, смерть на чужбине. Но не потому, что он был в оппозиции «режиму Августа», — скорее наоборот, потому что он был прямым порождением этого режима, сознавал это, был ему благодарен, любил его и воспевал его. А режим хотел, чтобы его воспевали не за то, чем он был, а за то, чем он желал быть — или по крайней мере желал казаться. Трагической жертвой этого взаимонепонимания и оказался Овидий.

«Режим Августа», вошедший в историю под названием «принципат», — своеобразное явление в античности. Советский историк пишет о нем так:

«Принципат Августа — едва ли не первый в истории пример режима, основанного на политическом лицемерии, да еще возведенном в принцип. Это — государственная система (с течением времени довольно четко сложившаяся и выраженная), которая совершенно сознательно и цинично выдавалась официальной пропагандой не за то, чем она была на на самом деле»[1]. Официальной формулой режима были слова «восстановленная республика» (respublica restituta). Действительную сущность режима затруднялись определить не только современники, но и позднейшие историки; однако, что он нимало не походил на старинный уклад суровых Катонов и Сципионов, видел каждый.

Слова «восстановленная республика» не были бессмысленны. Они отражали вполне определенные и во многом отрадные явления. Славословия Августу сплошь и рядом были благодарными и искренними. Кончилось

---

[1] *Утченко С. Л.* Кризис и падение Римской республики. М.: Наука, 1965. С. 267—268; *Он же.* Древний Рим: события, люди, идеи. М.: Наука, 1969. С. 210.

столетие непрерывных политических смут, установились порядок и мир. Италия за это столетие была сценой пяти гражданских войн, двух народных восстаний, двух массовых репрессий, город Рим пережил два вооруженных мятежа, а уличные беспорядки с кровопролитиями стали в нем заурядным делом. Теперь наконец общество смогло вздохнуть спокойно. Новые заморские завоевания и новая организация старых завоеваний обеспечили приток богатств в Италию и Рим. Август с гордостью говорил, что принял Рим кирпичным, а оставляет мраморным. В переводе на современный прозаический язык это означало резкое повышение жизненного уровня. А повышение жизненного уровня – это прежде всего наличие денег и возможность их тратить. Такая возможность, появляясь, всякий раз легко изыскивает для траты денег новые способы, непривычные старшему поколению; и старшее поколение осуждающе определяет эти новые способы как «падение нравов». Такое «падение нравов» – неизбежный спутник всякого быстрого подъема вещественного благосостояния; не миновала его и эпоха Августа.

Не следует преувеличивать ужасов этого «падения нравов», как преувеличивали их моралисты всех веков. По существу, это было лишь развитие того образа жизни, который давно сложился в Греции и Риме и хорошо знаком культурам многих веков и народов. Молодым людям, вступающим в жизнь, давали время погулять лет до тридцати, а потом они женились, остепенялись и добропорядочно продолжали дела своих отцов. Ко времени Августа этот мир стал изящнее и культурнее: женщины стали независимыми, мужчины – обходительными, гражданские браки – прочными. «Падение нравов», возмущавшее моралистов, заключалось, во-первых, в том, что такой образ жизни захватывал все больше молодых людей, в том числе и из правящего сословия; во-вторых, в том, что у молодых людей этот период юношеской вольности стал затягиваться и они

оставались на всю жизнь холостыми и бездетными; в-третьих, в том, что некоторые переносили привычки добрачной жизни в брачную и предоставляли в семье друг другу полную свободу сторонних связей. Все эти перемены заметны были лишь в узком кругу состоятельной верхушки общества, главным образом в столице; широкая масса италийского и провинциального населения жила по-прежнему, здесь женились рано, детей рождали много и хозяйничали деловито и упорно. Но этого не замечали, а столичные перемены были у всех на виду и привлекали внимание правительства. И внимание это было неблагосклонным.

Дело было в том, что слово «нравы» при Августе имело отчетливый политический смысл. «Восстановленная республика» восстанавливалась не потому, что ее кто-то когда-то ниспроверг, — все знали, что этого не было, — а потому, что ее древние уставы потеряли силу из-за порочности новых поколений. Порочность эта сводилась к трем пагубам: алчности, тщеславию, похоти. Искоренить эти пороки, оздоровить общество, возродить былую святость и семейных и гражданственных уз — такова была официальная программа «восстановления республики». Сама власть Августа мотивировалась не политическими, а нравственными основаниями, была не «могуществом», а «авторитетом»: «авторитетом превосходил я всех, власти же имел не более, чем мои товарищи по должностям», — гласило знаменитое определение самого Августа; «попечение о законах и нравах» — называлось одно из самых характерных его полномочий. Закон об обязательном браке (для высших сословий), закон против прелюбодеяния, законы против роскоши в еде и одежде были приняты по инициативе Августа и поданы его пропагандой как важнейшие государственные акты. Это было в 18 г. до н. э. Законы нового режима восставали, таким образом, против нравов, порождаемых этим же режимом. Разумеется, законы оказывались бессильны: образ жизни сто-

личного общества нимало не изменился, разве что стал прикровеннее. Может быть, этим дело и ограничилось бы: режим лицемерия обогатился бы лишним аспектом, и только. Но неожиданно случилось так, что через двадцать с лишним лет после издания этих законов вопрос о нравственности вообще и семейной нравственности в частности вдруг снова встал с необычайной остротой. Причиною была борьба за то, кому быть преемником Августа.

2

Вопрос о преемственности власти был очень деликатным. Преемственность была необходима для упрочения нового режима. Но режим назывался «восстановленная республика». Август не был ни царем, ни диктатором, свою политическую власть он не мог передать ни по наследству, ни по назначению: он мог передать лишь свою моральную власть, рекомендовав сенату и народу человека, достойного пользоваться тем «авторитетом», каким пользовался он, Август. Человек этот, конечно, должен был быть известен как услугами отечеству, так и (хотя бы для видимости) чистотой личной жизни. Такого человека и искал Август в кругу своей родни.

На рубеже нашей эры Августу было шестьдесят три года, жене его Ливии пятьдесят восемь. Долгий брак их был бездетен. От предыдущего своего брака Август имел только дочь Юлию; Ливия от предыдущего брака имела сына Тиберия Клавдия. Ливия твердо хотела, чтобы власть перешла к Тиберию. Но Август не менее твердо хотел передать ее не пасынку, а прямому своему потомку — не из рода Клавдиев, а из рода Юлиев. Сына у него не было — значит, нужен был внук; внука должна была родить Юлия, а блюсти власть во время его малолетства — муж Юлии. Чтобы скорее

осуществить свой расчет, Август выдал Юлию замуж в четырнадцать лет за своего племянника Марцелла; но через два года Марцелл умер, так и не оставив Августу потомка. Тогда Август выдал Юлию за ближайшего своего помощника — Випсания Агриппу, годившегося ей в отцы; брак этот длился девять лет, Юлия родила Агриппе трех сыновей и двух дочерей, но, когда Агриппа неожиданно умер, старшим мальчикам, Гаю и Луцию Цезарям, было только восемь и пять лет. Чтобы обеспечить долгожданных внуков опекуном, Август выдал Юлию замуж в третий раз — за Тиберия. Юлия и Тиберий друг друга ненавидели, а роль временного опекуна была для гордого Тиберия унизительна. Как только стало ясно, что Август тверд в своем намерении передать власть не пасынку, а внукам, Тиберий покинул Рим и удалился в добровольное изгнание.

Вот здесь обвинение в безнравственности и становится впервые орудием в придворной борьбе. Это не значит, что такие обвинения не имели поводов раньше. Сам Август в давней юности слыл развратником, в зрелом возрасте жил с молодыми наложницами, которых ему предоставляла сама Ливия; а на поведение Юлии, по общему мнению, имел основания жаловаться еще Агриппа. Но это были дела домашние, из семейного круга не выходившие. Теперь же в опытных руках Ливии подобные факты и сплетни стали орудием громкого скандала. Во 2 г. до н. э. Августу были предъявлены доказательства любовной связи Юлии с несколькими молодыми людьми из знатнейших сенатских родов — Сципионов, Клавдиев, Гракхов, — в том числе с Юлом Антонием, сыном старого противника Августа в гражданской войне: это уже позволяло подозревать и политический заговор. А в народ были пущены слухи еще более красочные: будто Юлия с любовниками устраивала ночные оргии прямо на форуме, будто она переодевалась проституткой и могла принадлежать первому встречному. Дочери Августа, матери его наследников,

грозил скандальный процесс по Августову закону о прелюбодеяниях. Чтобы избежать этого, Август был вынужден сделать трагический жест: властью отца семейства он сам осудил родную дочь, развел ее с Тиберием и сослал на островок в Тирренском море — такая ссылка на острова была обычной по закону о прелюбодеяниях. Любовники Юлии были осуждены и тоже сосланы. Юл Антоний покончил жизнь самоубийством. Честь Августа была спасена, но честь его потомков Юлиев опасно запятнана. Ливия добилась своей цели: через три года Тиберий вернулся из изгнания в Рим. А затем произошло неожиданное: во 2 г. н. э. вдруг скончался Луций Цезарь, а в 4 г. н. э.— Гай Цезарь. (Конечно, уверяли, будто их отравила Ливия, но доказать это было невозможно.) Путь Тиберию к власти был открыт.

Однако борьба еще не кончилась. Права Тиберия стать преемником Августа были несомненны: он был отличным и заслуженным полководцем и нравственность его была безупречна. Но Август упорно не хотел отказаться от надежды на свое прямое потомство — Юлиев. Из детей Юлии и Агриппы еще оставалось в живых трое: две дочери, Юлия Младшая (уже выданная за молодого знатного сенатора Эмилия Павла) и Агриппина, и младший сын, пятнадцатилетний Агриппа Постум. Август усыновил Тиберия, но вместе с ним усыновил и Агриппу Постума, а Агриппину выдал замуж за племянника Тиберия, молодого и популярного Германика, и приказал Тиберию, в свою очередь, усыновить Германика. Расчет был прежний — на то, что хотя бы после Тиберия к власти придут молодые Юлии. Ливии пришлось возобновить борьбу. Оружие ее было прежнее — обвинения в безнравственности и намеки на заговор; но оснований для таких обвинений было явно недостаточно, и поэтому новая схватка в императорском доме известна нам гораздо хуже, чем первая. В 6 г. н. э. был обвинен в заговоре и погиб Эмилий Павел, муж Юлии Младшей. В 7 г. Агриппа Постум

«за тяжкий и строптивый нрав» — что под этим подразумевалось, мы не знаем — был выслан Августом из Рима. В 8 г. Юлия Младшая, уже вдова, была обвинена в любовной связи с юным аристократом Децимом Силаном; это был далеко не такой громкий скандал, как с ее матерью, Силан вообще остался ненаказанным и лишь из осторожности покинул Рим, но с Юлией расправа была предопределена — как десять лет назад Август родительской властью сослал свою дочь, так теперь он должен был сослать свою внучку. Юлия отправилась в пожизненное изгнание на маленький островок в Адриатике. И в том же году Рим облетела еще одна новость: тоже в изгнание, только неизмеримо более дальнее и суровое, был сослан лучший римский поэт Публий Овидий Назон.

В этом неожиданном эпилоге придворной распри была своя отчетливая логика. Ливия победила, Клавдии одержали верх над Юлиями, но победа эта была достигнута дорогой ценой: два скандала, погубившие двух Юлий, легли пятном на всю императорскую семью. Нужно было смягчить столь неприятное впечатление. Для этого представлялась одна удобная возможность: сделать вид, что речь идет не о конкретном случае, а о всеобщем нравственном упадке, наперекор заботам Августа все более открыто губящем римское общество. Воплощением этой пагубы безопаснее всего было изобразить известного писателя, сделав его козлом отпущения, чтобы этой примерной расправою с ним отвлечь внимание от происшествия в императорском доме. Таким писателем и оказался Овидий.

3

Овидию в это время было пятьдесят лет, и все эти пятьдесят лет он прожил на редкость мирно и счастливо. Он родился в 43 г. до н. э., в том самом году,

когда молодой Август впервые вступил на политическую сцену: об ужасах гражданских войн он знал лишь по рассказам старших да по смутным детским воспоминаниям, а вокруг себя видел лишь умиротворенную «восстановленную республику». Он был родом из апеннинского городка Сульмона, из всаднической семьи, не знатной, но богатой и уважаемой. Он получил отличное образование в римских риторических школах – товарищи помнили о его успехах еще много лет спустя. Он провел молодость в том самом полусвете развлекающейся римской молодежи, который так раздражал стариков, и сохранил свое имя незапятнанным: «сердце мое вспыхивало от малейшей искры, но дурной молвы обо мне не ходило никогда» (С. IV, 10, 67–68)[1]. Ему покровительствовал Валерий Мессала, один из первых людей в Риме при Августе, и он мог бы сделать благополучную политическую карьеру, но сошел с этой дороги, ступив по ней лишь два шага – сперва «триумвиром по уголовным делам», а потом судьей-децемвиром: общественным заботам и гражданской славе он предпочел свободную жизнь и писательскую славу. Он был трижды женат и в третьем браке нашел прочное счастье, в своих стихах из ссылки он скажет о своей жене много хороших и теплых слов; у него росла дочь, которую он любил; жил он открыто и хлебосольно, за добрый нрав пользовался общей любовью и всегда был окружен друзьями; память об этих друзьях осталась в «Письмах с Понта».

Смыслом жизни для него была поэзия. Влечение к стихотворству с детства было у Овидия непреодолимым: «что ни старался я сказать прозою, выходили стихи» (С. IV, 10, 26). Впервые он выступил со стихами лет в восемнадцать, «раз или два лишь побрившись» (С. IV, 10, 58), и сразу имел шумный успех. Это были

[1] Буквой С. обозначаются «Скорбные элегии», буквой П. – «Письма с Понта», римской цифрой – номер книги, арабской – номер элегии.

любовные элегии, самый популярный в Риме жанр; большой сборник элегий о любви к красавице Коринне (по-видимому, выдуманной) вышел около 18 г. до н. э. За ним последовала книга «Героид» — стихотворных посланий от мифологических героинь к мифологическим героям, затем трагедия «Медея», до нас не дошедшая, но в Риме знаменитая, затем проба пера в дидактическом жанре на легкомысленном материале — поэма «Средства для лица», сохранившаяся лишь в отрывке, и, наконец, около 1 г. до н. э. — самое знаменитое из его произведений, «Наука любви», а около 1 г. н. э. — эпилог к ней, «Лекарство от любви». После этого наступила пауза: Овидий взялся за две большие эпопеи, которые должны были стать венцом его творчества, — «Метаморфозы», стихотворный свод почти всей греческой мифологии, и «Фасты», стихотворные вариации на темы полного римского религиозного календаря. Но слава лучшего римского поэта уже была им завоевана легко и бесспорно. Великие поэты старшего поколения, Вергилий и Гораций, сошли со сцены; поэты промежуточного поколения, Тибулл и Проперций, наставники Овидия в жанре любовной элегии, умерли рано; а среди сверстников Овидия, выросших уже в правление Августа, с ним никто не мог равняться. «Как я снизу вверх смотрел на старших поэтов, так на меня смотрели младшие» (С. IV, 10, 55), — со сдержанной гордостью вспоминал он в ссылке. Стихотворство было модным занятием светской молодежи, в «Письмах с Понта» (IV, 16) Овидий перечисляет не меньше тридцати поэтов своего времени и о каждом старается сказать доброе слово, но все они были забыты следующим же столетием, а Овидий остался навсегда.

Чем достиг Овидий такой популярности? Прежде всего — прямотой и широтой, с которой он выразил настроение молодого общества новой эпохи. Минуло время гражданских войн, когда всюду царила вражда, — настало долгожданное время мира, чтобы всюду могла

царить любовь. Минуло время старинной простоты и скудости, когда любовь ценила силу и богатство, — настало время разборчивого приволья, когда любовь научилась ценить изящество, обходительность и вкус. Это прекрасно: «пусть другие радуются древности, а я поздравляю себя с тем, что рожден лишь теперь» («Наука любви», III, 121–122). Люди любят друг друга; добрый Август дает им к этому возможность и поэтому встречает в них искреннейшую ответную любовь; благодушные боги «Фастов» о них заботятся: любвеобильные боги «Метаморфоз» подают им пример. Конечно, эта всемирная гармония не означает скучного однообразия: как всякая гармония, она слагается из разногласящих нот, но разногласия эти не страшны и не трагичны. Не всегда любовь мужчины встречает в женщине ответную любовь — что ж, на такой случай, кроме «Науки любви», всегда есть и «Лекарство от любви». Не всегда сам Август понимает, чего хочет его любящий народ: например, он издает закон об обязательных браках (на который ропщет в одной из своих элегий Проперций), но и это не разлучит любовников с их внебрачными подругами. Не всегда, угождая одному богу или одному мировому закону, умеет человек не задеть и не нарушить других, но и за такое нарушение карой служит не гибель, а метаморфоза, и поток жизни, прихотливо преображаясь, продолжает катиться вечно. Мир — игра действий и противодействий, бесконечно сложная и стройная, но в этой игре никто не проигрывает, надо только знать правила игры и уметь ими пользоваться.

Образцом таких правил и является знаменитая Овидиева «Наука любви». Заглавие этой поэмы не должно вводить в заблуждение: непристойного в ней нет ничего, речь идет исключительно о законах любовного ухаживания, любовного «да» и «нет». Система выигрышных и проигрышных ходов представлена здесь с вызывающей обстоятельностью и последовательностью: сперва советы мужчине, где найти подругу, как

ее привлечь, как ее удержать, потом советы женщинам, как отвечать на эти действия, и наконец, уже в «Лекарстве от любви», все те же советы еще раз выворачиваются наизнанку, объясняя, как избавиться от увлечения и выйти из игры. Все это превосходно мотивируется тонкими психологическими замечаниями: о том, как свойственно людям стремиться к запретному и недоступному, думать одно и говорить другое, желать и не делать первого шага, ревновать и оттого еще сильней любить — целая серия парадоксов человеческой природы; и все это живописно изображается в веренице картин, редкостных по богатству бытовых подробностей: тут и отстроенные Августом храмы, и портик, и цирк, и театр, и день рождения, и болезнь, и застолье, и туалет, и покупка подарков. Оригинальная и яркая, легкая и афористичная, поэма сразу врезывалась в сознание читателей, вызывая восторг тех, кто разделял настроение поэта, и возмущение тех, кто его не разделял. Для успокоения последних Овидий с первых же слов предупреждает, что на святость семейного очага он не покушается, что героини его — не римские гражданки, а вольноотпущенницы и приезжие, которым закон предоставляет полную свободу поведения (эти строки он потом процитирует в свое оправдание в С. II, 247—250). Но это никого не успокаивало. Вдумчивые недоброжелатели должны были негодовать на то, с какою смелостью поэт выдает нравы молодых прожигателей жизни за нормы вселенской гармонии, поверхностные — на то, с какой откровенностью рассказывает он о любовных обманах, которым из его книги могут ведь научиться не только гетеры, а и законные жены.

Мы не знаем, был ли Август с его советниками вдумчивым или поверхностным читателем «Науки любви», но можем быть уверены, что он был читателем недоброжелательным. Он мог понимать или не понимать, что его общество именно таково и он сам его сделал таким, но он знал, что быть, или по крайней мере выглядеть,

оно должно совсем иным — нравственным и гражданственным. Ради поддержания этой видимости он принес в жертву сперва дочь, а потом внучку; поэма, не ставившая эту видимость ни во что, могла быть ему лишь враждебна как политику и ненавистна как человеку. Овидий еще не был славен как автор «Фастов» и «Метаморфоз», он был славен как автор «Науки любви» — за эту славу он и должен был поплатиться.

4

Осенью 8 г. н. э. Овидий гостил у своего друга Котты (сына своего покровителя Валерия Мессалы, скончавшегося незадолго перед тем) на острове Эльбе. Там застал его гонец с приказанием явиться к ответу в Рим (П. II, 3, 85). Здесь, по-видимому, он был вызван лично к Августу, и тот сам «в горьких словах осыпал его обвинениями» (С. II, 134). Ни следствия, ни суда не было — ни обычного, ни чрезвычайного, какой назначался, например, для дел об оскорблении величества,— несомненно, «обвинения» против Овидия не подходили ни под какой действующий закон. Август сам, от собственного имени (в силу особых судебных полномочий, которыми он очень редко пользовался) издал эдикт, приговаривавший Овидия к ссылке (С. II, 131—135). Это была еще не самая строгая форма наказания: римский закон различал «изгнание» (exilium), когда человек лишался гражданских прав и имущества и должен был жить где угодно вне Рима и Италии, и «ссылку» (relegatio), когда права и имущество сохранялись, но место поселения назначалось точное и определенное. Овидию местом поселения был назначен город Томы (теперешняя Констанца в Румынии) — близ Дуная, на Черном море, на самой далекой окраине римского мира. Отправляться туда приказано было немедленно.

Здесь открывается одна из самых загадочных страниц во всей истории римской литературы. Какие, собственно, обвинения были предъявлены Августом Овидию в разговоре и объявлены народу в эдикте? Наказание было очень суровым (мы видели, что даже любовник Юлии Силан подвергся меньшему), разговоры о нем не смолкали в Риме несколько лет (П. III, 1, 47—60). Август достиг своей цели — внимание от дела Юлии было отвлечено. Но ни современники, ни ближайшие потомки (как Сенека), ни позднейшие историки (как Тацит) не оставили нам ни единого упоминания о ссылке Овидия, хотя порою, казалось бы, этот пример сам просился им под перо. Все, что мы знаем, мы знаем из упоминаний самого Овидия в «Скорбных элегиях» и «Письмах с Понта». А упоминания эти, хоть и многочисленны, удивительно неопределенны.

Пунктов обвинения было два: carmen et error, «стихи» и «проступок» («ошибка», «оплошность», «неверный шаг»), «Два преступленья сгубили меня, стихи и проступок» (С. II, 207). «Стихи» — это, разумеется, «Наука любви», а «преступлением» они были потому, что подрывали устои семьи и учили читателей безнравственности: «моя распущенность заставила тебя ненавидеть меня за „Науку“, которая, казалось тебе, посягает на запретные для нее ложа», — обращается Овидий к Августу (С. II, 345—346). Здесь все более или менее ясно. Но что такое «проступок»?

Недоумения начинаются с самого начала. Проступок этот общеизвестен, и тем не менее о нем нельзя говорить: «Причина моего крушения всем слишком хорошо известна, но я не должен подкреплять ее своим свидетельством» (С. IV, 10, 99—100, ср. II, 208; I, 5, 51—52). И хотя Овидий пишет о нем снова и снова, но только обмолвками, только обиняками. Проступок этот задевал каким-то образом лично Августа («ты мстил за свои обиды», С. II, 134). Но никакого закона он не нарушал (П. II, 9, 71): это был не мятеж (С. II, 51), не

заговор (С. III, 5, 45), не распускание слухов (С. III, 5, 47—48), не убийство, не отравление, не подлог (П. II, 9, 67—70). Поэт действовал непредумышленно (С. IV, 4, 43—44), не извлекал из своих действий никакой выгоды (С. III, 6, 34), наносил вред одному лишь себе (П. II, 15—16). Просто ему случилось нечаянно увидеть что-то, оказавшееся преступлением («Случай сделал глаза мои свидетелями гибельного зла» — С. I, 6, 28; «Зачем я что-то увидел? Зачем провинились глаза мои? Зачем, недогадливый, узнал я о чьей-то вине?» — С. II, 103—104; «Я за то наказан, что глаза мои, не ведая, видели преступление: грех мой в том, что были у меня глаза» — С. III, 5, 49—50). Это стало началом целой вереницы бедствий (С. IV, 4, 38), в которых поэт обнаружил и робость, и глупость (П. II, 2, 17, ср. С. I, 5, 42; IV, 4, 39), и даже безумие (П. II, 3, 46). Поэт настаивает на том, что проступок его не «преступление» (facinus, crimen), а лишь «провинность», «оплошность», «погрешность» (culpa, vitium, peccatum, delictum, noxa: С. I, 2, 98—100; IV, 4, 37—44; II, 2 и 5; III, 5, 51—52; IV, 1, 24). И в то же время он признает, что заслуживает наказания (П. III, 6, 9—10) и даже смерти («если я жив, то только милостью бога» — С. I, 1, 20).

Который из двух пунктов обвинения Овидий считает более важным, «стихи» или «проступок», — неясно: с одной стороны, он обращается к Музам: «это вы — главнейшая причина моего изгнания» (С. V, 12, 46, ср. III, 3, 74), с другой стороны, признает, что «стихи» — лишь предлог («не спрашивай, в чем я еще провинился: пусть одна „Наука любви“ будет прикрытием моей вины» — П. II, 9, 75—76), а в «проступке» оправдаться труднее («Если бы мог я защититься в этом так, как в остальном! Но ты знаешь: та, другая нанесенная тебе обида важнее» — П. III, 3, 71—72). Можно заметить лишь одно. По обоим пунктам обвинения Овидий всякий раз полностью признает свою вину: это — линия поведения, принятая им раз и навсегда. Но по части «стихов»

он все-таки позволяет себе оправдания — робкие, но весьма стройные и убедительные. Во-первых, в его стихах не больше безнравственности, чем в огромном множестве других; во-вторых, если ее и больше, то виноват в этом не поэт, а нечистое воображение читателей; в-третьих, если виноват в этом и поэт, то стихи — это одно, а жизнь — другое, личная же жизнь его, Овидия, безупречна (это — содержание его большого «открытого письма к Августу», С. II). По части же «проступка» оправданий у него нет, покаяние его громче и отчаяннней, и сами его неустанные заклинания — «это не преступление, а проступок!» — откровенно голословны.

Зачем понадобилось обвинителям Овидия это упоминание о «проступке», догадаться несложно. Подвергать Овидия преследованию только за «Науку любви» было неудобно. Расправы с авторами за их книги (если, конечно, это были не политические памфлеты) еще не вошли в Риме в обычай; кроме того, «Наука любви» была уже лет восемь как издана, и гонение на нее выглядело бы запоздалым; кроме того, от такого обвинения Овидий мог защищаться (и защищался, как мы только что видели). Нужно было подкрепить его другим обвинением, более конкретным, более свежим и, главное, не поддающимся опровержению. Но каким?

Гипотез о том, в чем состоял «проступок» Овидия, за пять с лишним веков филологической науки накопилось столько, что недавний обзор их занял довольно толстую книгу, а приложенный к ней далеко не полный перечень насчитывает 111 аргументированных мнений[1]. При этом в разные эпохи любопытнейшим образом преобладали варианты разных гипотез. Первый период — средние века и Возрождение: комментаторы Овидия еще не располагают никаким материалом, кроме овидиевских текстов и

[1] *Thibault J. C.* The mystery of Ovid's exile. Berkeley, California UP, 1964.

собственной фантазии, а фантазия эта небогата. Всему виной – языческое распутство: если Овидий что-то совершил, то это было прелюбодеяние с женой или дочерью императора, если Овидий что-то увидел, то это был император, предающийся содомии или кровосмешению с родной дочерью, а может быть, императрица, выходящая из купальни. Второй период – к XVIII в. историки разбираются в лицах и датах, открывается одновременность ссылки Овидия и Юлии, является новая версия. Всему виной – любовная история: если Овидий виновен делом, то он был любовником Юлии Младшей, если виновен взглядом, то он был свидетелем, а может быть, и пособником любви Юлии и Силана. Третий период – трезвый XIX век смещает интерес с романического аспекта событий на политический: Овидий пострадал за то, что участвовал в заговоре (или хотя бы знал о нем), который будто бы организовали против Августа Юлия и Эмилий Павел с целью возвести на престол Агриппу Постума. Четвертый период – в конце XIX в. пробуждается внимание к темной, иррациональной стороне античного мира: неизреченная вина Овидия оказывается не политической, а религиозной, он то ли нарушил устав каких-то неразглашаемых таинств (в честь Исиды, в честь элевсинской Деметры, в честь римской Доброй Богини), то ли участвовал в магических гаданиях о судьбе императора. Наконец, наступает пятый период – и XX век, переживший фашизм и другие формы тоталитаризма, говорит: никакого проступка вообще не было названо, Овидию сказали: «ты виноват – тебя наказывают; а в чем виноват – ты сам должен понимать»; и все покаяния Овидия так невразумительны именно потому, что он сам не знает, в чем он виноват.

Все эти теории (кроме, разве, самых ранних) почти правдоподобны, но ни одна из них не убедительна до конца. Гипотезе о Юлии мешают слова Овидия, что

он не нарушал никакого закона — стало быть, и закона о прелюбодеянии. Гипотезе об Агриппе — слова о том, что он не повинен ни в мятеже, ни в заговоре. Нарушение таинств государственной властью не наказывалось, а участие в гаданиях нельзя было назвать «случайным». Наконец, если даже Овидий «сам не знал» своей вины, то какие-то догадки («зачем я что-то видел?») у него, несомненно, были. Все гипотезы до сих пор имеют своих сторонников и противников, каждый волен выбирать любую из них. Думается, что все же наибольшего предпочтения заслуживает последняя. Ибо только она разрешает, по крайней мере психологическую, загадку: если вину Овидия нельзя назвать, то зачем так часто о ней упоминать, зачем бередить обиду в императоре? Только затем, чтобы как-то самому догадаться об этой вине и проверить свои догадки. А направление догадок напрашивалось само собой: преступление, о котором люди чаще всего не думают, но которое тем не менее наказуется, — это недонесение; и Овидий ищет свою вину («что-то видел...») именно здесь.

Как бы то ни было, важно помнить одно. Настоящей причиной ссылки Овидия была необходимость отвлечь общественное внимание от скандала в императорском семействе; «Наука любви» была лишь предлогом, а таинственный «проступок» — лишь, так сказать, предлогом предлога. Поэтому напрасны недоумения, смущавшие юридически мысливших филологов прошлого века: если Овидий был не так уж виноват, то почему он был так тяжко наказан? А если Овидий слишком много знал, то почему его сослали, а не убили, чтобы заставить замолчать? Наказание Овидия было предрешено заранее: не кара подыскивалась к вине, а к каре вина. А не убили Овидия потому, что Августу нужен был не молчащий поэт, а говорящий, кающийся и славословящий. Этого он добился: десять книг, написанных Овидием в ссылке, — перед нами.

5

Эти десять последних книг Овидия таковы. Во-первых, пять книг «Скорбных элегий», обращенных к абстрактному читателю: Овидий начал их сочинять еще по пути в ссылку и потом старался каждый год, с 9 по 13 г. н. э., присылать в Рим по книге. Во-вторых, четыре книги «Писем с Понта», адресованных к конкретным лицам: Овидий сперва не публиковал их, опасаясь повредить адресатам, а потом, успокоившись, в 13 г. составил из них первые три книги, к которым далее прибавилась четвертая, посмертная. В-третьих, это небольшая поэма «Ибис», малопонятная и изысканно-темная инвектива: о ней мы еще скажем подробнее.

У филологов прошлого эти сочинения всегда были не в чести. Они считались хуже его ранних любовных стихов и тем более «Метаморфоз». Овидию-человеку вменялось в вину малодушие и лесть его молений о помиловании, Овидию-поэту — обилие общих мест и повторений. Оба упрека были несправедливы, оба рождены самоуверенностью кабинетного вкуса. Укорять ссыльного малодушием позволительно только тому, кто сам испытал страдания ссылки, — и недаром не кто иной, как Пушкин, сам живший ссыльным почти в тех же местах, счел своим долгом заступиться за Овидия. «Книга Tristium не заслуживала такого строгого осуждения... Героиды, элегии любовные и самая поэма Ars amandi, мнимая причина его изгнания, уступают „Элегиям Понтийским“. В сих последних более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности и менее холодного остроумия... Благодарим г. Теплякова за то, что он не ищет блистать душевной твердостию на счет бедного изгнанника, а с живостию заступается за него»[1]. А укорять поэта в том, что стихи

[1] *Пушкин А. С.* Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова (1836) // Полное собрание сочинений: В 10 т. М.: Изд. АН СССР, 1949. Т. 7. С. 424.

его — не крик растерзанной души, а продуманное художественное построение, — значит эгоцентрически требовать романтических вкусов XIX в. от всех времен и народов; и недаром эта наивность стала колебаться на рубеже XX в. с его новыми вкусами. «Ни о крае, ни о душе поэта мы многого из этих поэм не узнаем. Это — и не „Записки из Мертвого дома“ и не „De profundis“: это — нечто чисто овидиевское. Современному читателю трудно вдуматься в эту психологию, но факт остается фактом: Овидий стал бы сам себя презирать, если бы он написал в изгнании нечто похожее на одно из обоих только что названных замечательных произведений»[1].

Что побуждало ссыльного Овидия к поэтическому творчеству? Ближайшие, очевидные причины называет он сам: во-первых, это возможность забыться над привычным трудом (С. IV, 1 и др.); во-вторых, желание продлить общение с оставшимися в Риме друзьями (П. III, 5 и др.); в-третьих, надежда умолить Августа о смягчении своей участи (мотив, присутствующий почти в каждом стихотворении). Но были и более глубокие причины, которых Овидий не называет именно потому, что они для него настолько органичны, что он их не чувствует. Это его отношение к миру и его отношение к слову.

Отношение античного поэта к миру всегда было упорядочивающим, размеряющим, проясняющим. Это не потому, что античный человек не чувствовал романтического хаоса стихий вокруг себя и хаоса страстей внутри себя. Напротив, они были гораздо ближе к нему и поэтому не пленяли его, а пугали: между ним и ними еще не было многих оград, воздвигнутых позднейшей цивилизацией, и поэтому искусство должно было не столько заигрывать с хаосом, сколько

[1] *Зелинский Ф. Ф.* Публий Овидий Назон // *Овидий.* Баллады-послания. М., 1913. С. XXXV.

усмирять его. У каждого искусства был для этого свой набор средств; набор средств словесности назывался риторикой. Риторика учила человека расчленять словом окружающий мир, выделять в нем темы, подтемы, мотивы, развивать их по смежности и сходству, размещать и связывать их в гармонически стройные конструкции. Овидий был выхвачен из самого средоточия античного культурного мира и брошен на край света в добычу стихиям северной природы и страстям душевного смятения и отчаяния. Опыт словесности, опыт риторики был для него единственным средством преодолеть эту катастрофу, усмирить этот хаос, выжить — он должен был остаться поэтом, чтобы остаться человеком.

Отношение античного поэта к слову всегда было традиционалистическим, преемническим, продолжательским. Он был человеком одной культуры — Гомера, Софокла, Каллимаха, Энния, Вергилия; никакие другие культуры для него не существовали ни параллельно, ни контрастно, ни как соседние, ни как экзотические. Он мог опираться только на предков, создавать новое только на основе старого. Рядовым поэтам это облегчало творчество. Овидия это стесняло. По духу и вкусу он был любознательным экспериментатором. Начав с любовных элегий, самого свежего из традиционных жанров, он тотчас вырастил из него новый жанр «Героид», а потом скрестил его с жанром дидактической поэмы и получил «Науку любви». Теперь сама судьба предлагала ему еще один жанровый эксперимент: традиции стихов об изгнании до него не существовало, он мог создать ее впервые на основе жанров элегии и стихотворного письма. Собственно, такой опыт он уже сделал в молодости, сочинив «Героиды»; но там материал был старый, мифологический, а здесь материалом должна была стать его собственная жизнь — он должен был вынести муки как человек, чтобы сделать свое дело как поэт.

6

Создать новый жанр — это значит закрепить за определенными формами определенные темы и связать их между собой устойчивой совокупностью мыслей и чувств. Когда молодой Овидий писал свои любовные элегии, общим эмоциональным знаменателем этого жанра была любовь: все темы входили в жанр через причастность этому чувству. Когда ссыльный Овидий взялся за свои «Скорбные элегии», общим эмоциональным знаменателем нового жанра оказалось новое, еще не испробованное литературой чувство — одиночество. Открытие темы одиночества, изобретение поэтических слов для ощущения одиночества — именно в этом заключается вечный вклад понтийских элегий Овидия в сокровищницу духовного мира Европы.

Овидий был не первым творцом и не первым героем стихов, оказавшимся на чужбине: Архилох и Феогнид были поэтами-изгнанниками, Одиссей Гомера и «Просительницы» Эсхила были героями-изгнанниками, и все они говорили об одиночестве. Но это было не то одиночество. В дробном мире полисной Греции человек, изгнанный из одного города, находил приют в другом, он жил в чужом доме, но не был бездомен, и Зевс, покровитель странников, бодрствовал над ним. С тех пор времена изменились, разрозненные общины срослись в единое общество, маленькие домики — в большой дом, образ Зевса-покровителя за ненадобностью отступил в неопределенную даль. И теперь быть выброшенным из этого общества, из этого дома в дикий мир под пустое небо стало трагедией не в пример более страшной. Философ, привыкший и в толпе оставаться наедине с собственной мыслью, перенес бы это легче — через несколько десятилетий в этот же скифский край попал киник Дион Хрисостом, тоже изгнанник, и он чувствовал себя на Дунае и Днепре так же уверенно, как в Риме или родной Малой Азии. Но Овидий не был филосо-

фом, а был поэтом: он жил не гордым отрицанием мира, а счастливым приятием его. Одиночество оторвало его от земной отчизны, не сблизив с небесной, и поэтому острота его чувства оказалась такова, что стихи его врезались в память поэтам позднейших веков, несших людям новые и новые уроки одиночества.

Овидий не просто испытывал в Томах одиночество — он утверждал его, настаивал на нем. Он ужасается при мысли, что его припонтийское жилье когда-нибудь станет для него «домом» (С. III, 12); он не учится местному языку, чтобы год за годом повторять, как никто его не понимает («здесь не они, а я варвар» — С. V, 10, 37); он верит, что даже после смерти его римская тень будет одинока среди гетских (С. III, 3, 63—64). Культ одиночества для него — средство самосохранения: примириться с изгнанием — значит отречься от всей тысячелетней культуры, в которой — весь смысл его жизни и вершина которой — его Рим и в нем добрая любовь, красивая поэзия и осеняющая власть Августа. Отделить культуру от Рима и Рим от Августа он не может: мир делится для него прежде всего на культуру и варварство, и в этом делении он и Август стоят по одну и ту же сторону рубежа. Вообразить, что правитель культурного общества может оказаться в союзе с варварством против культуры, — это пока еще свыше его сил. В своем одиночестве он чувствует себя частицей культурного мира, затерянной среди мира варварского, и взывает о воссоединении — не о прощении, не о возвращении в Рим, а лишь о перемещении в такой край, где люди умеют любить, владеют словом и покорны Августу. Это, как мы видим, еще очень далеко от одиночества романтика, который ощущает себя не частицей какого-то мира, а самостоятельным миром, одинаково отъединенным от своего ли, от чужого ли общества. Такой индивидуализм еще немыслим для античности — той античности, которая отчеканила аристотелевское определение «человек — животное общественное». Потому

и ужасало Овидия одиночество, что без общества он боялся остаться лишь животным.

Отсюда и своеобразие выражения овидиевского одиночества. Там, где поэт нового времени смотрит на мир сквозь свое одиночество, античный поэт смотрит на свое одиночество извне, из того мира, частицей которого он является. Для поэта нового времени главное — показать, как преображается мир под неравнодушным взглядом одинокого человека; для античного поэта — показать, как возникает одиночество человека под гнетом обстоятельств равнодушного мира. Только что вышедший из-под власти хаоса природы и страстей, античный человек все время помнит, что внешний мир первичен, а внутренний вторичен; и, воплощая свои переживания в стихи, он не льстит себя мечтой, что душа с душою может говорить без посредников, а ищет для движений своей души соответствий в том внешнем мире, который един для писателя и для читателя. Это и есть та объективность древней поэзии в противоположность субъективности новой, о чем столько писала классическая эстетика.

Овидий страдает и смотрит на свои страдания со стороны, он не изливает свои муки, а регистрирует их: это не уменьшает его боли («осознанное горе тяжелей», — говорит он в С. IV, 6, 28), но это позволяет ему чувствовать себя человеком. Он не плачет на глазах у читателя, а говорит: «я плачу», не рисует картин утраченного счастья, теснящихся в его сознании, а только перечисляет их, не призывает смерть, а лишь повторяет, что хочет умереть (С. III, 2). Мало того: он не только регистрирует свои муки, он старается их классифицировать, хотя бы простейшим образом — муки духа, муки тела; в первое время, пишет он, тело его страдало, но дух поддерживал его неожиданною твердостью (С. III, 2, 13—14), а затем, наоборот, тело привыкло сносить невзгоды, а дух дрогнул, надломился, и изнеможение его теперь заставляет изнемогать и тело (С. III, 8,

25; V, 2, 3—8 и 13, 3). Это позволяет Овидию изображать состояние духа, рисуя состояние тела: он спешит этим воспользоваться и трижды описывает свою болезнь, вернее, свою болезненность: бледность, худоба, бессонница, отвращение к пище (С. III, 3, 8; П. I, 10). Но что такое болезнь? Это смягченная смерть. И здесь наконец Овидий нащупывает тот образ, которым может обозначить все свои переживания и сделать их понятными для всякого, кому не довелось их испытать. Изгнание — это смерть, быть выброшенным из общества равносильно физической гибели, изгнанник есть живой мертвец; его отъезд в ссылку — не что иное, как похороны (С. I, 3), горящие рукописи «Метаморфоз» — его собственный погребальный костер (С. I, 7), обижающий изгнанника желает мертвецу второй смерти (С. III, 11 и др.). Смерть заживо — это парадокс; и Овидий повторяет этот образ вновь и вновь, зная, что именно поэтому читатель его заметит и прочтет в нем всю повесть мук одиночества.

Упорядочить свои внутренние переживания и представить их через внешние признаки — вот средства, которыми пользуется Овидий, чтобы справиться с самим собой. Подобных же средств ищет он и для того, чтобы справиться с окружающим миром: расчленить, классифицировать, представить через образы-знаки. Это для него задача не в пример более важная: он ведь помнит, что его одиночество — не естественное свойство человеческой природы, а противоестественное порождение внешних обстоятельств. Поэтому о своих переживаниях он говорит так мало и мимоходом, а о своей судьбе так сосредоточенно и подробно, стремясь все к той же наглядности: «образ моей судьбы стоит перед очами, как зримое тело» (С. III, 8, 35—36). Всматриваясь в эти внешние факторы внутреннего одиночества, поэт различает в них сперва то, что на него обрушилось, потом то, чего он лишился, потом то, на что он надеется, и, наконец, то, чего у него нельзя отнять. Так выделяются

в новом Овидиевом жанре четыре главные темы: невзгоды изгнанника, память друзей, милость властей, сила поэзии. В поэтическом мире понтийских элегий эти темы соотносятся как настоящее, прошедшее, будущее и вечное.

7

Итак, первая и, конечно, самая характерная тема Овидия в ссылке — это невзгоды изгнанника. Невзгоды эти начинаются задолго до прибытия в ссылку: первая же (после пролога) элегия (С. I, 2) описывает бурю в Ионийском море, застигшую Овидия на пути в Грецию, и это описание уже в высшей степени характерно для поэтики Овидия.

Описание начинается подчеркнуто симметричными стихами (19—22): «волны встают горами — до самых звезд! и разверзаются ущельями — до самого тартара! внизу только море, вверху только небо, море вздуто волнами, небо грозно тучами». Вслед за вертикальным размахом — горизонтальный размах: «между морем и небом — только ветры: восточный против западного, северный против южного». Злые силы — со всех сторон, и вот они сшибаются в середине: «кормчий не знает, куда плыть, и смертная волна заливает мне рот». Конец первой картины; теперь для контраста поэт меняет точку зрения на дальнюю, чужую, не видящую: «как хорошо, что жена моя знает и плачет лишь о том, что я плыву в изгнание, а не о том, что меня уже настигли и море, и ветры, и смерть!» Конец перебивки, перед нами вторая картина — все то же, что и в первой, только страшнее: в небе — молния и гром (до сих пор света и звука не было!), в море — стенобойные удары волн (это тоже не описывалось!), и вот встает десятый вал (крупный план) и идет смерть (и о ней уже не четыре беглых стиха, а целых восемь). Так в 34 строках

трижды, и всякий раз по-новому, развертывается образ бури — по существу, лишь из четырех мотивов: море, небо, ветер, смерть. Но элегия этим далеко не исчерпывается. Картина бури окружена, как рамкой, двумя обращениями поэта к богам; в первом (ст. 1—17) — аналогия: «не преследуйте меня все сразу, ведь и в мифах обычно один бог губит героя, а другой выручает»; во втором (ст. 59—106) — логика: «я ведь приговорен не к потоплению, а к изгнанию, я спасаюсь от смерти ради того, что хуже смерти». Так сцена бури, с одной стороны, включается и в общую связь элегий об изгнании, и в еще более общую связь мифологической картины мира, а с другой стороны, упирается в уже знакомый нам логический парадокс. Но и это еще не все: через несколько страниц перед нами оказывается новая элегия о буре (С. I, 4), она гораздо короче, но в ней мы узнаем, как в конспекте, все тот же набор мотивов: «волна встает и падает (вертикаль!) — судно гудит под ударами — кормчий растерян — смерть и изгнание противоборствуют, а я не знаю, чего мне желать».

Минимум элементов в максимуме сочетаний; сменяющиеся точки зрения; развитие с помощью аналогии и с помощью логики; заострение в парадокс, с одной стороны, и продуманное сцепление с остальными темами цикла — с другой; конспективное повторение мотивов одного стихотворения в других стихотворениях — вот те черты систематизирующей поэтики Овидия, которые сразу выступили перед нами в этом маленьком произведении. Теперь мы будем замечать их на каждом шагу.

Место и обстановку своего изгнания Овидий описывает много раз, то посвящая этому целые стихотворения, то касаясь этого мимоходом в связи с другими темами. Но круг мотивов, из которых составляются эти описания, предельно ограничен. Что тягостно Овидию в Томах? Во-первых, природа, во-вторых, быт. Чем раздражает его природа? Тем, что земля здесь — степь без

садов и виноградников, пустая и ровная, как море, и вода здесь зимой становится твердой и крепкой, как земля (заострение в парадокс). Чем раздражает быт? Тем, что война здесь привычна, как мир, а мир суров и буен, как война (тоже заострение в парадокс). Что такое здешняя война? Набег, разорение, плен, смерть; враг страшен даже издали, потому что у него — стрелы, а на стрелах — яд. Что такое здешний мир? Вечная готовность к войне — и на пахоте, и на пастбище; чужие люди, непонятный язык, космы на голове, овчины на плечах, штаны на ногах, вместо закона — нож. Мы не перечислили и двадцати мотивов, а уже почти исчерпали их набор. При этом бросается в глаза, что все они заранее знакомы и Овидию, и его читателям из популярных географических и этнографических книг,— все это были факты настолько общеизвестные, что даже нет нужды искать для них те или иные «источники Овидия» (хотя, например, не шутя предполагалось, что он мог взять в ссылку вместо путеводителя «Географию» Страбона, которая была свежей новинкой в 8 г. н. э.). И наоборот, о таких подробностях быта, о которых поэт должен был знать не столько из книг, сколько по опыту,— убогий дом, дурная еда, гнилая вода — он говорит лишь нехотя и бегло; лишь одну жалобу он не может сдержать и повторяет несколько раз (С. III, 14; V, 12) — жалобу именно на то, что у него мало книг.

Весь этот круг мотивов определился у Овидия сразу и развернут перед читателем в первом же сборнике, написанном в Томах,— в элегии С. III, 10. Она начинается четким расчленением подтем природы («живу под полярными созвездиями...») и быта («вокруг — сарматы...» и т. д.). Затем из области природы выделяется лишь один ряд мотивов — снег и лед — и располагается с продуманным до мелочей нарастанием: ветер приносит снег, снег отвердевает в лед; у людей ледышки на волосах, в домах вино замерзает в кувшинах; твердыми становятся ручьи, озера, реки — по льду идут люди,

кони, телеги; твердым становится море — по нему идет человек, по нему не плавает дельфин, в него вмерзают корабли и вмерзают рыбы — даже заживо! Это парадоксальное заострение — кульминация, после которой Овидий переходит от природы к быту. Здесь это тема вспомогательная и поэтому затрагивается более бегло: сперва — война, враг с конями и стрелами, потеря добра, свободы, жизни; потом — мир, вечный страх, заброшенная земля, ни виноградников, ни садов, ни рощ, голая равнина. Через образ голой равнины связаны темы природы и быта в конце стихотворения, через образ замерзшего Истра, по которому вторгаются враги, связаны они в начале и середине. Концовки каждой части отмечены мифологическими параллелями: в замерзшей воде не пришлось бы тонуть Леандру, в бесплодной земле не пришлось бы Аконтию писать о своей любви на яблоке.

Такова элегия, целиком посвященная теме невзгод изгнания. Когда же эта тема в стихотворении не единственная, а привлечена, например, чтобы обосновать мольбу о помиловании, упрек другу или извинение в несовершенстве своих стихов (обычные сочленения четырех главных овидиевских тем), то мотивы из этого набора берутся немногие, но располагаются так, чтобы напоминали о многом. Так, элегия С. III, 3 — о болезни поэта — подводит к основной теме таким перечнем: «здесь кругом одни враги — здесь враждебны человеку и воздух, и вода, и земля (природа) — здесь нет больному ни дома, ни еды, ни врача (быт), ни друга». Так, послание П. III, 1 — о странной бездеятельности жены — начинается перечнем странностей Понта: «здесь все четыре времени года одно другого хуже — здесь море замерзает, источники солоны, степь — как море»; а обращение к миротворцу Августу в С. V, 2 сосредоточивается на мотивах войны: «за стенами — бои, стены — не защита, перемирия — не мир». Чтобы оттенить лишения, в стихи вводятся воспоминания об

утраченном: элегия о гетской весне (С. III, 11) начинается картиной римской весны, элегия о гетской войне (П. I, 8) — мечтой о Риме или хотя бы о мирной сельской жизни в той же Гетике. Наконец, когда все сочетания мотивов уже по многу раз использованы, поэт обновляет их сменой точки зрения: те же понтийские невзгоды предстают по-новому, когда он видит их глазами сна (П. I, 2), глазами письма, идущего в Рим (С. V, 4), глазами гостя («Флакк тебе подтвердит, что стрелы гетов ядовиты...» — П. IV, 9, 75—84; «Ты, Весталис, сам убедился, как замерзает Понт...» — П. IV, 7, 7) и даже глазами Августа («вряд ли Цезарь знает, как геты несутся на нас через замерзший Истр...» — П. I, 2, 71—80).

Повторяя вновь и вновь те же образы, Овидий не только не расширяет их набора, но и не углубляется в их детали: о гетских ядовитых стрелах он упоминает без конца и даже посвящает им отдельное стихотворение (П. III, 8), но говорит в нем не о том, что они железные и крючковатые (С. III, 10, 63—64), а о том, что они ранят и убивают. Овидий как бы сознательно стремится превратить свои образы в условные знаки, чтобы читатель не задерживался на них взглядом, а проникал за них мыслью: это не пиктограммы действительности, а буквы, из которых составляется ее описание. И как все смятение одиночества он сводит в одно слово «смерть», так все подробности ссыльной жизни покрываются у него двумя словами «зима» и «война» или еще короче: «лед» и «яд».

8

Вторая тема Овидия в ссылке — это память друзей: в ней теперь для него сосредоточивается вся связь с покинутым Римом. Важность этой темы задана Овидию самим жанром: элегия с древнейших времен

ощущалась как монолог, к кому-то обращенный, а стихотворное послание тем более требовало конкретного адресата. Такими адресатами стали для Овидия его римские друзья.

Около двадцати имен упоминает Овидий в посвящениях своих понтийских посланий. К сожалению, большинство их нам мало что говорит о человеке: в лучшем случае мы знаем несколько дат из его послужного списка или несколько слов, оброненных о нем Тацитом или другим позднейшим писателем. Можно заметить лишь три общие черты. Во-первых, это все не старые люди — иногда сверстники Овидия, а чаще более молодые: с ними поэт явно чувствовал себя свободнее; карьера их приходится на поздние годы правления Августа и на первые годы правления Тиберия, Рим и принцепс для них уже неотделимы, и иные из них запомнятся потомкам как «льстецы» и «доносчики». Во-вторых, многие из них связаны с молодым Германиком, предполагаемым наследником Тиберия, полководцем и стихотворцем, — тем самым, который должен был соединить соперничающие линии Юлиев и Клавдиев. И в-третьих, почти все они не чужды ученых и литературных занятий, а то и впрямь являются писателями-дилетантами: недаром последнее из «Писем с Понта» — это длинный перечень современных римских поэтов (вплоть до самых малых), среди которых жил и с которыми дружил Овидий.

Самая давняя дружеская связь Овидия в Риме была с домом Валерия Мессалы, друга Августа и покровителя Тибулла: здесь юный Овидий делал когда-то свои первые литературные шаги. Но старый Мессала умер после долгой болезни за несколько месяцев до ссылки поэта, а сын его Мессалин решительно не желал иметь никакого дела с опальным изгнанником (П. I, 7; II, 2). Правда, другой его сын, Котта Максим, оратор и поэт-любитель (П. IV, 16, 42, ср. П. III, 6), о меценатстве которого помнил еще Ювенал, с детства был одним из

задушевнейших друзей Овидия и первый стал переписываться с ссыльным (П. I, 3, 67, ср. П. I, 9, 34), но он был еще молод и влияния имел мало. Оба они воевали в Паннонии при Тиберии и участвовали в его триумфе. Другая знатная римская связь Овидия была с домом Фабиев, к которому принадлежала его жена: друг поэта Павел Фабий Максим был доверенным лицом Августа в его последние годы, а жена его Марция (двоюродная сестра Августа) – ближайшей наперсницей Ливии; но Фабий, как человек высокопоставленный, действовал медленно и осмотрительно и умер раньше, чем помог. Третий круг дружеских знакомств Овидия сложился в пору его юношеских стихов: это Помпей Макр (П. II, 10), спутник его в образовательной поездке, это Аттик и Грецин, упоминаемые еще в «Любовных элегиях» (I, 9; II, 10), это поэты Альбинован, Север и Тутикан. Они могли заступаться за Овидия перед Тиберием: Альбинован когда-то состоял в его «ученой свите». Аттик был его спутником до поздних лет, Грецин и брат Грецина Флакк стали консулами тотчас по его приходе к власти. Наконец, четвертый круг знакомств Овидия – это молодые люди из окружения Германика: «ученый» Суиллий, зять поэта Салан, наставник Германика в красноречии Кар, воспитатель сыновей Германика Секст Помпей, помогший когда-то Овидию в его пути через Фракию; с самим Германиком Овидий, как кажется, не был лично знаком, но заступников, стало быть, имел и при нем. Просьбами о помощи и заступничестве сопровождается почти каждое письмо поэта к каждому из его друзей. Все эти попытки были заранее обречены на неудачу, но ни Овидий, ни друзья его об этом не знали.

Однако все эти приметы, позволяющие отличить одно имя от другого, можно выделить из стихов Овидия и параллельных свидетельств лишь с большим трудом. Овидий не старается индивидуализировать образы своих друзей, наоборот, он словно сливает их в едином

образе идеального друга, иными словами, остается верен своей обобщающей и логизирующей поэтике.

Дружба в римском сознании была почти юридическим отношением, одной из основных связей, скрепляющих общество; для Катулла измена в дружбе так же ужасна, как измена в любви. Овидий подхватывает эту тему: дружба для него — высочайшая духовная ценность, одно из порождений той высокой культуры, которой он так дорожит; основа дружбы — духовная общность, а не корысть (П. II, 3). Но такая дружба — редкость, и он, Овидий, убедился в этом на собственном опыте: как только его постиг императорский гнев, все мнимые друзья отшатнулись от него, остались лишь двое-трое истинных (С. III, 5; V, 4 и 9; П. III, 2 — почти в тождественных выражениях; имеются в виду, по-видимому, Котта Максим, Цельс, Брут, Аттик). Овидий даже не обижается на отступившихся, поведение их кажется ему естественным; тем крепче держится он за оставшихся верными — тех, кому посвящает он свои стихотворные письма.

Жанр письма сам подсказывает ему разработку темы дружбы. Всякое письмо естественно разделяется на четыре части: обращение, повествование, побуждение и заключительное пожелание. Обращение легче всего перерастает в похвалу достоинствам друга; среди этих достоинств характерным образом на первом плане оказывается преданность благородным занятиям словесности (С. I, 9; П. II, 5; III, 5): они умягчают сердце (П. I, 6, 8), они сближают адресата с поэтом. Близость эта обычно передается словами: «даже и сейчас, вдали, ты словно живой стоишь перед моими глазами...» и т. п. (П. II, 4 и 10; III, 5 и др.). Далее, повествовательная часть обычно включает знакомую нам тему невзгод одиночества, но часто оттеняет ее воспоминаниями о былых днях совместной жизни. Воспоминания эти обычно о том, как друзья делились тайнами (С. III, 6), за беседами не замечали времени (С. V, 3; П. I, 9; II, 4 и 10), вместе

читали, обсуждали, исправляли стихи (С. III, 7; П. II, 4). Такое братство по стихам может связывать даже не двух друзей, а многих, и поэт с радостью перебирает в памяти друзей-стихотворцев (П. IV, 16) или обращается к товарищам по «коллегии поэтов», справляющих праздник Вакха, их бога-покровителя (С. V, 3). Воспоминания становятся особенно острыми, когда касаются минуты разлуки: друг страдает, как и сам поэт, бледнеет и плачет, как он, и среди прощальных объятий и лобзаний слезы их смешиваются (С. III, 4 и 5; V, 4; П. I, 9; II, 3 и 11). Это — самые устойчивые образы-знаки в той картине дружбы, которую развертывает Овидий: когда он не может развернуть тему дружбы, он указывает на нее именно упоминаниями об объятиях и слезах. Далее, побудительная часть обычно содержит просьбу о помощи, о заступничестве или хотя бы (П. I, 6) о слове утешения; здесь детализации темы обычно нет, Овидий не может из своей дали давать друзьям практические советы, вместо этого он охотнее всего вводит сюда смежную тему надежды на милость Августа. Наконец, краткую заключительную часть — добрые пожелания — Овидий обычно строит, отталкиваясь от собственной судьбы: «пусть к вам будет добр Цезарь» (П. II, 2, 107—108 и 6, 18), «пусть и вас и ваших близких минует моя участь» (С. III, 4, 76—77 и 5, 21—22); иногда к этому добавляется обещание славы друзьям в своих стихах (С. V, 9, 23—24; П. II, 6, 33—34; III, 2, 29—30).

Конечно, это связное развертывание темы почти нигде не предстает у Овидия с такой полнотой и широтой: тема дружбы более знакома читателю, чем тема изгнания, и поэт может позволить себе вводить ее фрагментарно, в разных стихотворениях останавливаясь на разных мотивах. По этой же причине он не старается здесь заострить свой образ в парадокс: лишь однажды он бросает замечание, что несчастье, как и счастье, имеет право на внимание окружающих: люди расступаются перед слепцом, как и перед консулом (С. V, 6, 29—32). Не

пользуется Овидий и сменой точки зрения для оживления своего набора мотивов: тема дружбы для него — как бы нейтральный фон, на котором должны ярче выступать остальные темы. Однако средства разнообразить материал у Овидия есть и здесь. Рядом с центральным образом «идеального друга» он вводит оттеняющие образы других адресатов. Во-первых, это «осторожный друг», который боится помочь поэту или даже быть названным в его стихах (это Мессалин в П. I, 7; II, 2 и аноним в С. IV, 4; V, 9; П. IV, 6): Овидий пеняет, что тот не верит в милосердие Августа, и заверяет, что все равно он, Овидий, не может не любить друга и что читатель узнает его прекрасный образ и без имени. Во-вторых, это «ненадежный друг», который вначале был верен ссыльному, а потом устал (Грецин в П. II, 6 и аноним в С. V, 6): Овидий уверяет, что ничем не заслужил такой перемены чувств и что лучше было отречься от друга сразу, чем на полпути. В-третьих, это «нерадивый друг», который всем хорош, только ленив писать письма (С. IV, 7; V, 13); Овидий с комическим ужасом отказывается этому верить и предпочитает думать, что письма его пропали в столь дальней дороге. В-четвертых, наконец, это «враг», который бьет лежачего и порочит беззащитного (С. III, 11; IV, 9; V, 8): Овидий упрекает его в бессердечии, напоминает об изменчивости судьбы (ср. С. III, 3; П. IV, 3 — редкий мотив в гармоническом мире Овидия!) и грозит ославить его жестокими стихами. Стихи эти Овидий и вправду написал — это поэма «Ибис», о которой будет речь дальше.

К этому же ряду образов примыкает и еще один, то уподобляющийся образу «идеального друга», то оттеняющий его. Это образ жены поэта. Общие приемы его построения те же: похвала, воспоминание, побуждение, пожелание. Но внимание между ними распределяется по-иному. Похвала ей произносится всякий раз, но не за любовь к словесности, а за верность в несчастиях. Воспоминания о ней никогда не касаются былой

совместной жизни — семейный уют еще не стал предметом поэзии даже у Овидия. Зато воспоминания о разлуке с ней в памятную ночь отъезда из Рима (С. I, 3) так живы, конкретны и ярки, что не идут ни в какое сравнение со схематичными «плачами» друзей. И — что самое главное — эти страдания разлуки перекидываются здесь из прошлого в настоящее: друзей своих поэт в лучшем случае робко спрашивает: «помнишь ли ты обо мне?», жене он пишет с уверенностью: «я знаю, ты так же страдаешь, как и я» (С. IV, 3; V, 5; П. I, 4 и др.). Жена — единственное лицо в мире «Скорбных элегий», которое разделяет мучения одинокого поэта. От этого ему легче, от этого ему и тяжелее: ему совестно быть причиной страданий близкого человека (чувство, не такое уж частое в античной поэзии). Отсюда новый мотив: «будь же стойкой в невзгодах: только в испытаниях добродетель обретает славу, и для тебя ее глашатаем будут мои стихи» — в посланиях к друзьям этот мотив является лишь изредка, в посланиях к жене — на каждом шагу (С. I, 6; IV, 3; V, 5 и 14; П. III, 1 и др.). Эта логика построения образа настолько осознанна, что под конец поэт сам ее обнажает: «в стихах моих на тебя возложена важная роль — образцовой супруги; не испорти же ее!» (П. III, 1, 43—45). Такая обмолвка — лучшее проявление той рациональности в эмоциях, которая так характерна для поэтики Овидия вообще и в новом его жанре в частности.

9

Если тема прошлого, тема дружбы в стихах Овидия развертывается наименее парадоксально, то тема будущего, тема надежды на помилование — наиболее парадоксально. Мы уже говорили о том, насколько психологически необходимо для Овидия было смягчение наказания, воссоединение с миром культуры, воз-

вращение от смерти к жизни. Тема эта затрагивается, хотя бы мимоходом, почти в каждом стихотворении: из описания невзгод она служит естественным выводом, в обращениях к друзьям – естественной просьбой о заступничестве. Овидию нужно было представить ее наиболее действенным способом – таким способом и оказался парадокс.

С одной стороны, поэт полностью и безоговорочно признает себя виновным: он не упускает ни единого случая упомянуть о своей вине, будь то «Наука любви» («лучше бы мне никогда не писать ее!») или загадочный «проступок» (мы видели, с каким удивительным упорством вновь и вновь касается Овидий этого пункта). С другой стороны, поэт твердо надеется на милосердие Августа – он все время подчеркивает сравнительную мягкость постигшего его наказания – не «изгнания», а «ссылки» (С. IV, 4; V, 2, 4, 8, 11 и др.) – и верит, что в своей снисходительности Август пойдет и далее (С. III, 4; V, 4, 8 и др.). Объяснение этого парадокса – в том же несовпадении «быть» и «казаться», которое было и причиной гонения на поэта. Овидий был наказан за то, что он воспевал Августов режим таким, каким он был, а не таким, каким он хотел казаться, – теперь он надеется на помилование за то, что он описывает режим именно таким, каким тот хочет казаться. «Милосердие» было официальным лозунгом Августа с самых ранних его политических шагов; восхваляя милосердие правителя, поэт только повторяет слова Августа и надеется, что тот что-нибудь да сделает в подкрепление собственных слов. Овидий как бы принимает предложенные ему правила игры: ему предоставлена роль справедливо наказанного преступника – он честно играет ее; Август взял на себя роль милосердного властелина – Овидий надеется, что он тоже честно сыграет ее, и со своей стороны изо всех сил ему подыгрывает, переходя всякую меру в славословиях Августу.

Современному читателю эти славословия претят. Когда Овидий без конца называет Августа богом (ни у Вергилия, ни у Горация это еще не вошло в столь прочную привычку), когда он простирается перед ним с молитвой (С. V, 2), когда он исходит умилением перед медальоном с лицами Августа, Ливии и Тиберия (П. II, 8), когда он спешит воспеть триумф над Германией, не зная, что сам Август его отменил (С. IV, 2), когда он, дождавшись наконец, заочно воспевает триумф над Паннонией — шествие победителей, ликование народа, ожидание еще более громких побед (целый цикл стихотворений 12—13 гг.: П. II, 1, 2, 5; III, 3, 4), — в устах поэта-изгнанника это кажется вопиющей неискренностью. Это не так. Здесь нет неискренности — есть лишь осознанная условность. Заключается она в том, что имя «Август» для Овидия — такой же условный символ всей римской современности, как слово «смерть» — символ одиночества, а слова «лед» и «яд» — символы невзгод изгнания. Разницу между символическим Августом, Августом-богом и реальным Августом, Августом-человеком Овидий хорошо помнит и иногда даже подчеркивает ее: наказан он был Августом-человеком, способным ошибаться, как всякий человек (вряд ли он даже прочитал внимательно «Науку любви», этот состав Овидиева преступления, — С. II, 31—32; вряд ли он даже представляет себе, что такое Томы, этот край Овидиева наказания, — П. I, 2, 71—72), а помилования ждет от Августа-бога, милосердного, как истинный бог. Но условность эта принята Овидием искренне. Он убедился, что те правила игры, которым он следовал смолоду, не удовлетворяют партнера, — и перешел на новые правила игры. Выходить из этой игры (как вышел бы философ) Овидий не хочет, потому что понимает, что игра идет высокая — борьба культуры против варварства — и в этой борьбе он с Августом заодно, что бы ни думал по этому поводу Август. А что играть без правил нельзя, что вся жизнь человека в обществе — это игра, он

знает еще с тех лет, когда все свои «Любовные элегии» и «Науку любви» он написал, по существу, именно о том, как даже в любви человек думает «да», а говорит «нет», и наоборот.

Вот почему Овидий так упорствует в своем парадоксе: чем безоговорочнее он признает свое преступление, тем больше его уверенность в Августовом милосердии. Что Август сам давно вышел из игры и следит за его стараниями равнодушно и со стороны, этого он не мог и не хотел себе представить.

10

Наконец, четвертая из главных овидиевских тем — это поэзия. Она тоже предстает перед читателем в парадоксе, и даже в тройном. Стихи погубили поэта, однако не погибли с ним в изгнании — Овидий страдает в Томах, а стихи его (сообщают ему римские друзья) исполняются в людных театрах и имеют успех (С. V, 7). Стихи погубили поэта, однако они же и спасут его — он умрет, а они останутся в веках и сохранят его имя для дальних потомков. Стихи погубили поэта, однако они уже спасают его — слагая их, он забывает о своих страданиях и упражняет свой слабеющий дух. «Так спутники Улисса погибали от лотоса, но не переставали наслаждаться им, так влюбленный держится за свою любовь, хоть и знает, что она его губит» (С. IV, 1, 31–34).

Контраст между смертностью поэта и бессмертием его стихов — древнейшая тема поэзии; в античной лирике с самых давних времен у поэтов было в обычае упоминать в стихах свое имя, чтобы сохранить его навек. Гораций закончил свой сборник од знаменитыми стихами про «памятник вечнее меди», и Овидий почти дословно повторил их в заключении своих «Метаморфоз». Но в понтийских стихотворениях Овидия эта

тема получила новую, еще не испробованную разработку. Мысль о том, что поэт и стихи его — совсем не одно и то же, была для Овидия одним из оправданий в его защите перед Августом: «стихи мои могли быть легкомысленны, но жизнь моя была чиста» (С. II, 345–360; впервые в римской поэзии это оправдание появляется еще у Катулла). Поэтому для Овидия становится особенно важно разделить в себе человека и поэта — как бы два лица, для которых поэзия имеет совсем разное значение.

Собственно, именно этому посвящена одна из самых известных «Скорбных элегий» Овидия (С. IV, 10) – автобиографическое заключение четырех книг этого цикла (которыми, по-видимому, поэт сперва хотел и ограничиться). Здесь нет ничего похожего на традиционный образ вдохновенного поэта, который велик (а иногда смешон) оттого, что его устами говорит не он, а обуявшая его божественная сила. Творчество здесь изображено не как высокое и мучительное служение, а как приятное, добровольно избранное занятие: Овидий пишет не потому, что боги велели ему о чем-то поведать миру, а просто потому, что это ему доставляет удовольствие. Так было в Риме, так продолжается и в ссылке: «обманываю время, коротаю день» (С. IV, 10, 114). Тем самым поэт отказывается и от притязаний на славу: награда ему — сам процесс труда, а не результат труда. Если же слава все-таки приходит к нему, то лишь как нечаянный подарок судьбы; и если за радость творчества он благодарит Музу, то за славу творца благодарит читателя.

Этот образ доброго поэта-обывателя — новый в латинской литературе (зачатки его можно найти у Катулла, но между пылкостью зачинателя Катулла и благодушием завершителя Овидия — огромное расстояние). Однако он не вытеснил у Овидия традиционный образ вдохновенного поэта-пророка: они сосуществуют. Когда Овидий пишет очередную элегию о невзгодах ссыл-

ки, привычно прося прощения у друзей за небрежность формы и унылость содержания (С. III, 14; V, 1, 7, 12; П. I, 5; III, 9; IV, 2), то он всячески подчеркивает, что пишет лишь для себя, чтобы успокоить душу (С. V, 1, 63—64), а посылает написанное в Рим лишь из дружбы и для пользы своей судьбе, а вовсе не для славы (С. III, 9, 55—56). Когда же он готовится к смерти и задумывается над своей посмертной долею (С. III, 3), или обращается к молодому поэту и убеждает его быть верным своему призванию, не пугаясь его, Овидия, судьбы (С. III, 7), или запевает хвалу победам Августа и Германика (П. II, 1; III, 4 и др.), то он радостно возвращается к высоким мыслям о том, что в человеке бессмертны лишь дух и дар (П. III, 7, 43—44) и что стихи его будут памятником ему во все века, пока Рим владеет миром. Так двоится в сознании Овидия образ поэта: так самая близкая ему тема, включаясь в игру, тоже оборачивается в стихах не лицом, а маской, и даже двумя.

Тема поэзии объединяет для Овидия его прошлое, настоящее и будущее: поэзия — это лучшее, что знал он в прожитой жизни, это опора ему в нынешних страданиях, это залог его доброго имени в потомстве. Именно в поэзии полнее всего и вернее всего запечатлевается поэт: «Муза — непогрешимый свидетель всех моих несчастий» (П. III, 9, 49—50), «я сам — содержание моих стихов» (С. V, 1, 10). Это звучит почти по-современному, как программа самовыражения личности, и все-таки это нечто иное: для поэта нового времени стихи служат комментарием к его личности, для античного поэта его личность служит комментарием к стихам. Главная цель поэзии Овидия — упорядочить хаос мира вокруг себя и хаос чувств внутри себя; это он делает, намечая такие-то тематические линии и связывая их между собой таким-то образом; а почему именно такие и именно так, тому служат объяснением обстоятельства его жизни, о которых он и уведомляет читателя.

11

Так складываются у Овидия основные черты его нового жанра — скорбной элегии: тема одиночества как исходная и основная, темы невзгод, дружбы и надежды как три оси ее развития, тема поэзии как завершение, обобщение и замыкание на себя. Каждая тема членится на мотивы, каждый мотив стремится стать условным знаком всей темы. Наборы таких мотивов в различных сочетаниях и в поворотах с различных точек зрения образуют художественную структуру элегий.

Но, кроме структурных элементов, без которых произведение перестает существовать, в нем должны быть и орнаментальные элементы, каждый из которых может быть или может не быть, но совокупность которых необходима. Она необходима для того, чтобы связать новое произведение или новый тип произведений с прежним художественным и жизненным опытом читателей, чтобы напомнить им, что и страдание, и дружба, и милосердие, о которых говорится в новых стихах, — не выдумки поэта, а чувства и явления, хорошо знакомые миру вообще и искусству в частности. В структурных мотивах тема развертывается по законам логики, в орнаментальных — по законам аналогии: иными словами, это прежде всего сравнения, параллели нового с общеизвестным. Античность знала два основных фонда таких сравнений — из мира природы и из мира мифологии. В обоих этих поэтических запасниках Овидий чувствует себя полным хозяином.

Сравнения из области природы и быта Овидий употребляет реже: они безэмоциональны, они помогают понять, но не почувствовать то, что хочет сказать поэт. Чаще всего они появляются при наименее привычной из овидиевских тем — теме одинокого страдания. Как солнце точит снег, море — камни, ржавчина — железо, червь — дерево, так изгнание точит душу (П. I, 1); время приучает быков к ярму и коней к узде, тупит плуг, сти-

рает кремень, но не может заглушить тоску (С. IV, 6); и как погибает поле без вспашки, конь без проездки, лодка на берегу, так погибает среди варваров поэт (С. V, 12). Но и остальные темы могут дать повод для подобных сравнений: дружба между поэтом и его адресатом крепка потому, что оба они преданы Музам, как работник крестьянину, гребец кормчему, воин полководцу (П. II, 5); милосердие Августа подобно милосердию благородного льва среди низких хищников (С. III, 5); а поэзия утешает ссыльного так же, как песня помогает в труде землекопу, бурлаку, гребцу, пастуху или пряхе (С. IV, 1). Кроме того, есть два самых постоянных повода для набора сравнений из мира природы — «от несчетности» и «от невозможности»: так, невзгоды поэта несчетны, словно песок на берегу, рыбы в море, звери в лесах, колосья на ниве, зерна в маке, травы на Марсовом поле, пчелы в медоносной Гибле и т. д. (С. IV, 1; V, 1, 2, 6; П. II, 4, 7 и др.); так, поверить в измену дружбе столь же невозможно, как здравому уму поверить в химер, кентавров и гарпий, как Северу потеплеть, а Югу похолодеть, как Понту лишиться полыни, а медоносной Гибле — тимьяна, морю — рыб, а воздуху — птиц и т. д. (С. IV, 7; V, 13; П. I, 6; II, 4 и др.).

Сравнения из области мифологии у Овидия неизмеримо многочисленнее. Они привлекательны для него тем, что это, так сказать, уже не сырье, а полуфабрикат, они входят не просто в сознание, а в эстетическое сознание читателя, они не только несут понимание, но и возбуждают сочувствие и, что всего важнее, ощущаются как красота. Мы уже видели, как в элегии С. III, 10 о гетской земле Овидий искусно отметил кульминационные точки мифом о Леандре и мифом об Аконтии. Сама судьба, занесшая его в это изгнание, роднит его с такими изгнанниками, как Кадм, Тидей, Патрокл и Тевкр (П. I, 3); пережитые им невзгоды, каждую в отдельности, изведали и Ясон, и Улисс, и даже Вакх (С. I, 5; V, 3; П. I, 4); страдания его вечно обновляются, как

печень Тития, а он не может ни окаменеть, как Ниоба, ни одеревенеть, как Гелиады (П. I, 2). Верность друзей в беде напоминает ему о Тесее и Пирифое, Ахилле и Патрокле, Нисе и Евриале и, уж конечно, об Оресте и Пиладе, страдавших от таких же варваров в недалекой Тавриде (С. I, 5; IV, 4; V, 4, 6; П. II, 3, 6; III, 2 и др.); верность жены — о Пенелопе, Андромахе, Лаодамии, Алкестиде, Евадне (С. I, 6; V, 5, 14; П. III, 1 и др.). От покаравшего его Августа поэт ждет такого же милосердия, какое оказал Ахилл Телефу, ранив и исцелив его тем же копьем (С. V, 2), ибо милосердие — удел высоких душ, а свидетельство тому — отношение Ахилла к Приаму, Александра к Пору и Дарию, Юноны к обожествленному Геркулесу (С. III, 5). И наоборот, злоба и жестокость тотчас находят олицетворение в именах Бусирида, Фаларида, Антифата, Полифема (С. III, 11; П. II, 2). Стихи, которыми в ссылке утешается поэт, подобны тем стонам, в которых изливали страдания Филоктет и Приам, Альциона и Прокна (С. V, 1), и они помогают в горе, как лира помогала Ахиллу и Орфею (С. IV, 1). Это лишь самые частые из бесчисленного запаса мифологических параллелей, без которых у Овидия не обходится ни одна тема и почти ни одно стихотворение. Современному человеку это обилие мифологии может показаться расхолаживающим, но для античного поэта это был вернейший способ найти общий язык со своим читателем.

Созданное таким образом построение из структурных и орнаментальных элементов, в котором все мотивы более или менее связаны друг с другом, подлежит теперь развертыванию в последовательный стихотворный текст. При таком развертывании одни связи подчеркиваются, другие ослабляются, третьи разрушаются; какой способ развертывания выбрать — в этом заключается проблема композиции стихотворения. Решаться она может по-разному. Поэты нового времени рассчитывают свои стихи прежде всего на читателя, который

их читает впервые, не знает, что ждет его через пять строк, и ощущает главным образом напряженный ритм переходов от куска к куску, уводящих его все дальше и дальше. Античные поэты — не всегда, но преимущественно — рассчитывали на читателя, который перечитывает стихотворение вновь и вновь, прочитанную часть помнит хорошо, а недочитанную знает заранее и потому ощущает и пропорции кусков, и их взаимные переклички. Именно так строил свои стихотворения Овидий — в расчете не на ближний взгляд, скользящий от частности к частности, а на дальний, охватывающий целое от начала до конца.

Современному читателю нелегко сразу приспособиться к такому расчету. Проще всего ему воспринять элегии с прямолинейной последовательностью событий: автобиографию (С. IV, 10), миф о Медее или Оресте (С. III, 9; П. III, 2), описание пути книжки по Риму (С. III, 1). Немногим труднее те стихи, которые построены целиком по плану письма: обращение, похвала, описание, побуждение и т. д. (С. III, 5, 11; IV, 3; V, 2 и др.). Сложнее бывает, когда в стихотворении чередуются, например, куски с описанием невзгод и с описанием переживаний поэта (иногда с нарастанием контраста, как в П. II, 7, иногда с ослаблением, как в С. V, 7). Наконец, больше всего внимания от читателей требуют те стихотворения, в которых плавное развитие мысли от двустишия к двустишию сочетается с симметричной перекличкой дальних кусков. Так, в послании Перилле (С. III, 7) естественно следуют друг за другом вступление, воспоминание, побуждение и заключение, причем средние части объединены образом Periллы, а крайние — образом поэта, первые две части связаны темой дружеской близости, последние две части — темой близости в поэзии. Так, элегия к Вакху (С. V, 3) естественно делится на четыре части, две описательные, о своей судьбе и о Вакховой судьбе, и две побудительные, с обращением к Вакху и обращением к товари-

щам-поэтам, но вдобавок начало первой части перекликается с началом и концом четвертой (картиною пира поэтов), конец первой части — с концами второй и третьей (мольбою о помощи, которая, таким образом, прошивает все стыки кусков), а начало второй — с началом третьей (мифами о Вакхе). И это еще далеко не предел возможностей переплетения тем: другие элегии построены еще сложнее, а более всех — огромное послание к Августу (С. II). Останавливаться на подробностях этого художественного тканья здесь невозможно.

Те же принципы, что определяют построение отдельных стихотворений, действуют и при построении целых стихотворных книг. Если поэт нового времени заботится прежде всего о том, чтобы одно стихотворение подхватывало и продолжало другое, то античный поэт старается чередовать стихотворения несхожие и располагать их в книге симметрично, чтобы читатель не столько переживал движение и развитие, сколько любовался уравновешенностью и покоем. Так, в «Скорбных элегиях» Овидий неизменно отмечает начало и конец книг стихотворениями о поэзии (III, 1 — о том, как книга приходит в Рим, III, 14 — о том, как слагается она в Томах; IV, 1 — об утешении поэзией в ссылке, IV, 10 — о наслаждении ею до ссылки; V, 1 — как стихи изливают уныние поэта, V, 14 — как они несут славу его ближним), а середину книг — то повтором этой темы (III, 7), то контрастом (IV, 6), то сплетением того и другого (V, 7). В промежутках между этими опорными точками располагаются, чередуясь, стихи на остальные темы; при этом в начало книг помещаются элегии более длинные, в конец — более короткие; а в «Письмах с Понта» (I—III) к тому же учитываются раздельно чередование тем и чередование адресатов, а на симметрию плана каждой книги налагается симметрия всего трехкнижия в целом. Так поэт не упускает ни одной возможности внести в свой материал порядок.

12

Мы обследовали поэтическую систему понтийских элегий Овидия — выделили его художественные приемы, проследили их взаимосвязь. Возможен вопрос: а насколько осознанны были приемы для самого Овидия, пользовался ли он ими как холодный мастер или писал по вдохновению, не разбирая средств? На такой вопрос, конечно, ответить нельзя; можно лишь предполагать, что у Овидия, как у многих поэтов, начало сложения стихов было интуитивным, окончательная отделка — осознанной и продуманной; что не поддавалось такой отделке, шло в огонь (С. IV, 1, 100—101, ср. П. III, 9, 11—12). Во всяком случае, сознательности и рационалистичности в отношении к своим стихам у Овидия было гораздо больше, чем может показаться. Свидетельство этому — большое стихотворение в нечастом у поэтов роде: автопародия. Эта автопародия — «Ибис».

«Ибис», десятая из десяти книг, написанных Овидием в ссылке, пользуется заслуженной славой самого темного произведения всей древнеримской поэзии. Образцом для Овидия было одноименное стихотворение александрийского классика Каллимаха, но оно не сохранилось и помочь нашему пониманию не может. Ибис — имя египетской птицы, которой поверье приписывало неопрятные повадки, упоминаемые Овидием в ст. 450. Этим именем Овидий вслед за Каллимахом называет какого-то своего врага — по неявному намеку можно лишь догадываться, что тот хотел поживиться за счет имущества сосланного поэта (ст. 20—21, ср. С. I, 6). На этого врага он и обрушивает самые отчаянные поношения, суля ему в возмездие тысячу жестоких смертей. Нескончаемый ряд этих проклятий и составляет всю поэму-инвективу Овидия.

«Ибис» настолько не похож на остальные произведения Овидиевой ссылки, что филологи недоумевают:

что могло толкнуть поэта к такому несвоевременному риторическому упражнению? Думается, что самый правдоподобный ответ на этот вопрос — наше предположение, что «Ибис» есть автопародия. При этом пародирует себя Овидий по меньшей мере на трех уровнях, от самого поверхностного до самого глубокого.

Самый поверхностный — это уровень орнаментальной мифологии. Мы видели, что почти каждое стихотворение Овидия украшено мифологическими сравнениями. Мы могли бы еще заметить, что эти сравнения бывают чаще всего сосредоточены в конце стихотворения, что идут они обычно не поодиночке, а сразу группами — упомянув Ореста и Пилада, Овидий тут же упомянет Ахилла и Патрокла и т. д. — и что в них Овидий очень любит называть героев не прямо, а описательно — не Орест, а «безумец», не Пилад, а «фокеец», не Патрокл, а «Менетиад» (по отцу) или даже «Акторид» (по деду). Все эти приемы в «Ибисе» доведены до предельной крайности. Мифологические сравнения — «чтоб тебе погибнуть так, как погиб такой-то» — сосредоточены в конце стихотворения и занимают почти две трети его объема (а в начале стихотворения вдобавок не упущены ни сравнения «от несчетности», ни «от невозможности»). Друг за другом они следуют группою, и в группе этой не менее двухсот уподоблений, так что подчас они начинают группироваться еще детальнее: «ослепленные», «обезумевшие», «погибшие от жен», «погибшие в странствиях Одиссея» и т. п. А в иносказательных именованиях своих героев Овидий доходит до такой изощренности, что здесь что ни двустишие, то загадка: «мучься, как этеец, как зять двух змей, как отец Тисамена, как муж Каллирои» (ст. 347—348) — даже искушенный знаток мифологии должен сделать немалое усилие, чтобы понять, что здесь имеются в виду такие известные лица, как Геракл, Афамант, Орест и Алкмеон, и что, следовательно, общее «мучение» их — безумие. Такой систематической шифровкой известного через неиз-

вестное Овидий как бы доводит до абсурда свой любимый стилистический прием и этим свидетельствует, что пользуется им вполне сознательно и опасные его стороны хорошо понимает.

Следующий уровень автопародии — это структурные мотивы. План «Ибиса» — это как бы вывернутый наизнанку типичный план дружеского «письма с Понта» (ср. «послания к врагу» — С. III, 11; IV, 9; V, 8). Там обычно в начале стоит похвала адресату, здесь — поношение; там — клятва в верности, здесь — клятва в ненависти; там — рассказ о своем злополучии, здесь — о злополучии Ибиса; там — просьбы, здесь — угрозы; там — благопожелания, здесь — проклятия. А чтобы подчеркнуть эти ассоциации, Овидий начинает «Ибиса» характерным мотивом «Скорбных элегий» — «я не хочу называть твое имя» (там — из заботы о друге, здесь — о враге!), а кончает последним проклятием — «живи и умри здесь, как я, среди гетских и сарматских стрел!» (ст. 637—638). Так показывает Овидий, что и жанровые особенности его поздних стихов были им вполне осознаны. Мало того: та мифологическая энциклопедия в загадках, которой заканчивается «Ибис», не могла не напоминать и автору и читателям две другие мифологические энциклопедии Овидия, «Фасты» и «Метаморфозы», но тоже вывернутые наизнанку — там нанизывались примеры начал и вечной смены явлений, здесь — трагических концов. Так и жанровая пародия распространяет свой охват с поздних стихов Овидия на все его творчество в целом.

Самый глубокий уровень автопародии особенно интересен. Что позволяет нам усмотреть в «Ибисе» пародическое, ироническое отношение к собственным приемам, а не искренне-безудержное увлечение ими? Простой факт: мы видим фантастическое нагромождение самых страшных проклятий по адресу врага, но мы так и не знаем главного: во-первых, кто этот враг и, во-вторых, в чем его злодеяние? Характерные овидиевские

приемы в «Ибисе» не только подчеркнуто гиперболизированы, они еще и подчеркнуто не мотивированы – а это верный признак пародического отношения к ним. И вот здесь напрашивается неожиданная ассоциация. Не так ли выглядит у Овидия основной, исходный момент всей ситуации, изображаемой в «Скорбных элегиях» и «Письмах с Понта»,– мотив вины? Ведь и там поэт говорит о своей вине много (даже неуместно много) и трагично (даже неумеренно трагично), но так ни разу ее и не называет. Не означает ли это, что Овидий сам понимал: тот пресловутый «проступок», за который он попал в Томы, есть лишь фикция, лишь повод для игры императорских репрессий, вполне аналогичной той игре мифологических проклятий, которой он сам предается в «Ибисе»? Собственно, именно эта несомненная аналогия и кажется если не решающим, то наиболее существенным доводом в пользу самой парадоксальной гипотезы о «проступке» Овидия: Овидий сам не знал, в чем этот «проступок», потому и не мог его назвать.

В актерской практике есть термин «игра с пустышкой», когда актер бережно пересчитывает деньги, которых нет, или с аппетитом кусает пирог, которого нет. Вот такой «игрой с пустышкой», предельным обнажением игры как игры, является и овидиевский «Ибис». Это пародия Овидия не только на свое позднее творчество, не только на все свое творчество в целом (начиналось оно стихами о любви к полувыдуманной Коринне, кончается стихами о ненависти к полувыдуманному Ибису), но и на саму свою жизненную судьбу. Сознавал ли Овидий столь глубокий уровень своей пародии? Может быть, и нет; но, даже если он лишь неосознанно нащупывал идею своего «Ибиса», от этого она не перестает быть для него неслучайной.

«Ибис» примыкает к «Скорбным элегиям» и «Письмам с Понта», как сатировская драма примыкает к трагической трилогии: тот же материал, тот же стиль, но

трагизма уже нет. «Элегии» и «Письма» были осознанием и упорядочением того хаоса, в который повергла Овидия его жизненная катастрофа; «Ибис» был осознанием того набора упорядочивающих средств, которые он при этом применял. «Элегии» и «Письма» были выработкой взгляда на новый мир — «Ибис» был взглядом на этот взгляд. Сама возможность сочинения «Ибиса» означала, что преодоление хаоса для Овидия уже совершилось. Из своей катастрофы поэт вышел победителем.

13

Овидий прожил в ссылке десять лет. Но все стихи, о которых мы до сих пор говорили, — пять книг «Скорбных элегий», три первые книги «Писем с Понта» и «Ибис» — написаны в первое пятилетие — до 14 г. н. э. Затем происходит перелом. Творчество Овидия отчасти иссякает, отчасти меняется — как по настроению, так и по форме.

До некоторой степени это связано с внешними событиями. В Риме летом 14 г. умер Август. За несколько месяцев перед этим он в сопровождении Павла Максима, покровителя Овидия, тайно посетил своего сосланного внука Агриппу Постума. Об этом стало известно Ливии; очень скоро Павел Максим умер, затем скончался 76-летний Август, а тотчас после этого был убит Агриппа Постум. У власти встал Тиберий. На Тиберия у ссыльного поэта, по-видимому, не было никаких надежд: в славословиях его Тиберий всегда занимал меньше места, чем даже Германик. Приходилось смиряться с мыслью, что помилования не будет, что в Томах поэту предстоит и жить и умереть.

На Дунае тоже произошли перемены. Задунайские геты усилили было свои набеги: в 12 г. они взяли римскую крепость Эгисс, а в 15 г. — Трезмы. Чтобы отбивать их, приходилось подводить войска из Мёзии, со

среднего Дуная (П. IV, 7 и 9). Становилось ясно, что оборонять границы силами вассальных фракийских царей — дело ненадежное; началась подготовка к принятию пограничных областей непосредственно под римскую власть. Для подготовки этого «начальником над морским побережьем» был назначен военачальник Весталис, отличившийся под Эгиссом; Овидий приветствовал его посланием (П. IV, 9). По-видимому, принятые меры увенчались успехом: упоминания о варварских набегах исчезают из поздних стихотворений Овидия. Одна из причин, питавших в нем ненависть к Томам, исчезла.

Но главным, конечно, были внутренние перемены в Овидии. Опыт «Скорбных элегий» и «Писем с Понта» принес свои плоды: стихи примирили его с новой жизненной ситуацией, стало исчезать мучившее его чувство потерянности в мире и неуверенности в себе. Это было так непривычно, что он сам испугался, заметив, что ему не хочется больше писать стихи (С. V, 12), просить друзей и надеяться на помощь (П. III, 7); ему показалось, что это — предел отчаяния. На самом деле это было первым шагом к выходу из жизненной катастрофы.

Он продолжает еще писать «письма с Понта» по привычному образцу, но уже не собирает их в новый сборник: IV книгу «Писем с Понта» составили только после смерти поэта. Зато среди этих стихов появляются такие, каких еще не бывало: впервые Овидий говорит о своем примирении с краем изгнания. В П. IV, 14 мы узнаем, что в Томах он ненавидит только холод и войну, а людей ценит и любит, и они ему отвечают тем же: жители Томов в знак почета освободили его от налогов и увенчали венком. А в П. IV, 13 мы читаем, что Овидий, столько сетовавший на непонятность гетского языка, уже сам овладел им настолько, что написал по-гетски стихи об апофеозе Августа. (Скептические ученые подозревают, что это выдумка; но такой экспериментатор, как Овидий, и вправду мог сочинить несколько строчек на ломаном чужом языке.)

Конечно, для внимательного читателя это не столь уж неожиданно, сходные мотивы мелькали между строк и раньше (сочувствие варваров в П. II, 7, 31 и III, 2, 37; желание стать в Томах пахарем, П. I, 8, или даже поэтом, П. I, 5, 65–66). Но такого откровенного выражения получить они не могли – они слишком противоречили всему тематическому строю «Элегий» и «Писем». Новые стихотворения означали, что Овидий преодолел то чувство одиночества, на котором держался поэтический мир его последних лет. Стена, которой он так упорно отгораживал себя от нового своего окружения (языковой, и не только языковой, барьер) наконец-то разрушилась: от неприятия мира поэт вернулся к привычному и естественному для него приятию мира. Он понял и почувствовал, что та культура, причастником и служителем которой он был, заключена не вне его, а в нем, что можно быть римлянином и вне Рима, поэтом и без читателей и слушателей.

Понятно, что сочинение гетских стихов (об утрате которых не перестают сокрушаться языковеды) было для Овидия лишь игрою, – важно то, что материал для этой игры он стал черпать не в себе, а вокруг себя. Больше он не чувствует себя прикованным к напряженно перебираемым мотивам «Скорбных элегий» и «Писем с Понта» – он оглядывается вокруг себя, ищет новые темы и ищет жанра, как можно более открытого для новых тем. Такой жанр он находит легко, он для него привычен смолоду, со времен «Науки любви» и «Средств для лица», – это дидактическая поэзия. В наше время читатель отвык от этого жанра, дидактическая описательность кажется ему скучной и антипоэтичной. Для Овидия, наоборот, она была естественной формой приятия мира, средством вовлечения в поэзию новых и новых образов и мотивов: чем они непривычнее, чем прозаичнее, тем интереснее иметь с ними дело поэту-экспериментатору.

Первый подступ к новой тематике мелькает еще в последних «Письмах с Понта»: в послании к поэту

Альбиновану Педону, который сам когда-то писал про Северное море, по которому плавал на Германию римский флот, он опять описывает замерзающее Черное море, но уже не как условный знак своих несчастий, а как климатическое явление, имеющее свое естественное объяснение (П. IV, 7). Второй подступ — это замысел дидактической поэмы «Наука рыболовства» с описанием черноморских рыб, их повадок и способов их ловли; Овидий хорошо разбирался в рыбах как опытный гастроном, а фактический материал ему могли дать разговоры с рыбаками в Томах и, конечно, греческие книги по зоологии. От этого начинания сохранился лишь отрывок в сто с лишним стихов, имеющий вид недоработанного чернового наброска. Наконец, третий подступ старого Овидия к дидактической поэзии — это возвращение его к работе над недописанными в Риме «Фастами», поэмой-календарем. По-видимому, над «Рыболовством» и «Фастами» он работал параллельно (как когда-то над «Любовными элегиями» и «Героидами») и не торопясь: душевный мир его был восстановлен, и той судорожной спешки, с какою он перед этим старался каждый год напоминать о себе в Риме новой книгой, уже не требовалось.

Переработка «Фастов» связывалась для Овидия с последней надеждой на возвращение из ссылки. В 17 г. Германик завершил успокоение западной границы, отпраздновал долгожданный триумф над Германией и должен был на следующий год отправиться наводить порядок в восточных областях империи. Путь его лежал через Фракию, край Овидиевой ссылки; сам поэт и оратор, всех привлекавший благородством и снисходительностью, Германик не мог не чтить Овидия. Овидий решил поднести ему «Фасты» с посвящением. Посвящение было уже написано и вставлено в начало поэмы (в замену прежнего, обращенного к Августу), но закончить работу Овидий не успел. Ему было уже шестьдесят лет, ссылка изнурила его; в конце 17 или начале 18 г. н. э.

он умер. Его похоронили в Томах; так и последнее его желание, «чтобы на юг перенесли его тоскующие кости» (С. III, 3; П. I, 2), не сбылось.

P. S. *Часть этой статьи (о «Ибисе») была напечатана отдельной заметкой в номере «Вестника древней истории» (1977. № 1), посвященном памяти С. Л. Утченко: я учился у него и работал при нем в этом журнале. Там были процитированы те же его слова, что и здесь: о том, что империя Августа — «первый в истории пример режима, основанного на политическом лицемерии». Цензура их вычеркнула, хотя в 1960-е г. они дважды были напечатаны в книгах самого Утченко. «Как вы, думаете, какое слово их смутило?» — спросил меня коллега по «Вестнику». «Лицемерие?» — предположил я. «Нет: „первый в истории“».*

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ЭПИГРАММА

1

Есть такой не канонизованный теорией литературы жанр, сущность которого очень хорошо понимают и ценят дети: «книжка про всё-всё-всё». Древнегреческая литература оставила нам две такие книжки, одну в стихах, другую преимущественно в прозе. Обе носят, по неудивительному совпадению, одно и то же название — «Цветник» (точнее, «избранные цветы»), по-гречески — «Антология». Составлены они были в византийскую эпоху, когда античность подводила свои последние итоги.

Составителем прозаической «Антологии» был Иоанн Стобей, работал он в VI в.; его книга — это собрание коротких (а иногда и не очень коротких) выписок из философов, ораторов, историков, поэтов, ученых; выписки сгруппированы по алфавитным рубрикам на все темы, на все случаи жизни, от мироздания до домоводства. Русский читатель когда-нибудь еще полюбуется пестротой, поучительностью и занимательностью сентенций этой книги.

Составителем стихотворной «Антологии» был Константин Кефала, работал он около 900 г. Ее содержание — не выписки и не отрывки, а цельные законченные стихотворения, только маленькие — от двух до десяти строк, редко больше. В Древней Греции их на-

зывали «эпиграммами» — почему, мы скоро увидим. Таких эпиграмм в Антологии четыре тысячи с лишним. Это очень большая книга: в полном переводе она заняла бы три-четыре тома. Мы будем называть ее Антологией с большой буквы без кавычек, — почему это удобнее, мы тоже увидим. В том виде, в каком эта Антология обычно лежит перед читателем, она разделена на 16 частей — 16 «книг» по древнегреческой терминологии. Разделение это — тематическое. Раскрываем и погружаемся в разнообразие содержания.

Книга I — одна из самых маленьких и самых неинтересных. Она выдвинута на первое место по причинам идеологическим: это — эпиграммы христианских поэтов на христианские темы. При заглавии откровенная надпись: «Да будут впереди святые и благочестивые эпиграммы христиан, хотя бы сие и претило язычникам». Содержание этих маленьких стихотворений — «надписи», коротко описывающие то икону, то книгу жития святого, то предание о чудесах, то лепоту новопостроенного или новоувиденного храма. Не надо по этим образцам составлять представление о византийской христианской эпиграмме в целом. Она развилась до большой тонкости, охватила широкий круг предметов, выработала систему собственных художественных приемов. Мы еще встретимся с ней в Антологии.

Книга II — это не эпиграммы, а большая описательная поэма (400 с лишним строк): «Описание изваяний, находящихся в общественном гимнасии, называемом Зевксипп: сочинение Христодора из Копта, что в Фиваиде». «Гимнасиями» в древности назывались спортивные площадки с примыкающими строениями, где юноши, да и взрослые проводили немало времени; но этот константинопольский «Зевксипп» был просто большими роскошными банями (недалеко от храма Святой Софии), которые несколько поколений императоров украшали статуями исторических и мифических героев. Эти статуи, не утруждая себя композиционными заботами, и

описывал Христодор: Эсхин, Демосфен, Еврипид, Палефат... — всего 150 статуй. Составитель Антологии неспроста включил в нее эту вещь: если бы жанру эпиграммы захотелось разрастись в большую форму, то такое «Описание» было бы почти неминуемым переходным этапом.

Книга III — тоже попытка связать маленькие эпиграммы если не в большую поэму, то хотя бы в тематически связный цикл — 19 мифологических сюжетов о любви сыновей к матерям, каждая — зримое описание сцены, перед каждой — пространный заголовок, излагающий миф. Это «Кизикские эпиграммы» — будто бы надписи к рельефам в одном храме города Кизика.

Книга IV — наконец-то вступление к основной части Антологии, точнее — целых три вступления. Кефала далеко не первый стал составлять «букеты» эпиграмматических цветов: первым был Мелеагр Гадарский ок. 70–60 гг. до н. э. (каждого поэта в своем вступлении он сравнивает с каким-нибудь цветком, отсюда и пошло слово «антология»), вторым — Филипп Фессалоникийский ок. 40 г. н. э., а предпоследним — Агафий Миринейский ок. 558 г. Их и собрал здесь Кефала.

Книга V — любовные эпиграммы: только здесь Антология начинается по-настоящему. Любовная тема была не самой давней в этом жанре, но самой популярной — отсюда ее первое место. Это мир легких увлечений легкими женщинами. Каждая, конечно, красавица и сравнивается с богинями (и уж во всяком случае — с Харитами); каждая, однако, на свой лад, и можно предпочитать русых — темным, стройных — полным, податливых — стыдливым, или наоборот; юных поэт уговаривает не тратить юность зря, но умеет ценить и ту, что лишь начинает созревать, и ту, у которой молодость позади. «Я хотел бы быть ветром, чтобы тебя овеивать, розой, чтобы тебя украшать...» Воспеваются влюбленные клятвы и поцелуи, ночные ожидания и утренние

разлуки, изредка даже сны. За успех в любви Афродите жертвуют покрывала, лиры, флейты. Крылатый мальчишка Эрот прославляется как царь над богами и людьми; но если он шалит слишком жестоко, то случается жаловаться на него, грозить ему, объявлять сыск и даже продавать в рабство. В стихи укладывается и уличная болтовня, кончающаяся сговором о свидании, и драка между любовниками с последующим раскаяньем. Такая любовь стоит денег, и за перечислениями подарков следуют многократные жалобы на бедность. Прогадавший любовник тоскует холодной ночью перед запертой дверью, а любовь не отпускает, сердце рвется между «верю» и «не верю»; приходится уходить прочь, и мало утешения в мысли «вот тебе же будет хуже»! Иногда любовник топит горе в вине, но редко: в эпиграммах это — особая тема. Всё это — в коротких стихотвореньицах, подписанных разными именами, в разном стиле и тоне, рассыпанных без всякой попытки сложить сюжет: пестрота дороже.

Книга VI: за любовными эпиграммами — посвятительные. Мы уже видели, как за любовную удачу Афродите преподносят покрывало или флейту, — точно так же за удачу на охоте богу можно поднести шкуру, рога, копье или стрелы, а за хороший урожай — колосья, виноград, груши, чеснок, миндаль, персик, а за хороший пастушеский год — и козленка, и ягненка, и пирог с сыром, творогом и медом. Когда мальчик становится юношей, он жертвует богу прядь волос, когда девочка становится девушкой, она жертвует богине своих кукол. А когда взрослый человек, дожив до старости, уходит на покой, то долг его — посвятить богу те нехитрые орудия, которыми бог помогал ему кормиться всю жизнь. Рыбак несет вершу, невод, леску, крючок, поплавок, острогу; охотник — сеть и рогатину; пастух — посох и намордник, суму и шляпу; земледелец — заступ, мотыгу, тычок для рассады, вилы, башмаки с плащом; кузнец — молот, клещи, щипцы, котел; плотник — пилу, топор, молоток,

сверло, рубанок; писец — перо, чернила, губку, линейку, нож для подрезания, пемзу для отглаживания; воин — щит, копье, палицу, дрот, трубу; домашняя хозяйка — веретено да ткацкий челнок; гетера — зеркало, браслет, сандалии, ночную лампаду «и то, о чем при мужчинах не говорят». Боги, которым все это посвящается, — не из крупных, а такие, которые все время рядом и не чужды заботам о повседневных трудах и доходах: Гермес, Пан, Вакх, Приап, Геракл, а для иных — Музы, Арес или Афродита. Впрочем, необязательно: ведь Колосс Родосский — это тоже не что иное, как приношение родосцев своему покровителю богу Гелиосу, и о нем тоже есть достойная эпиграмма. Потому что к каждому приношению хозяйственный грек прилагает надпись: что здесь принесено, какому богу, от кого и за что. «Надпись» — это и есть буквальное значение греческого слова «эпиграмма».

Книга VII — это надписи, еще более неизбежные в нашем мире: надгробные (по-гречески — «эпитафии»). Кладбища устраивались за городом, вдоль дорог, поэтому обычное начало эпитафий: «Путник...» или «Прохожий...», а дальше говорится: узнай, что здесь лежит такой-то, и помяни его добрым словом. Кто этот «такой-то» — варианты бесконечно разнообразны, как разнообразны людские судьбы. Охотник, флейтист, крестьянин, птицелов, нищий, ткачиха, писец, пастух, пьяница, ювелир («златокузнец»), мельник (с жерновом на могиле), актер, воин, раб-перс, раб-лидиец (один из могилы говорит хозяину: «и за гробом я твой», другой заявляет: «там я был ничто, здесь я равен царям»). Верная жена, роженица, гетера, невеста, старуха, новобрачные, новорожденный. Купец, умерший на чужой стороне («прибыв сюда не за тем, а по торговым делам»). Очень много моряков и рыбаков: море бывало суровым, участь утонувших и ненайденных считалась недоброй, им ставили на берегу пустую гробницу («кенотаф») и писали на ней надпись. Убитый напоминает о себе из-

под камня убийце, плохо зарытый жалуется, что нет ему покоя, женщина с дурной славой оправдывается, а с хорошей молчит. Ручные животные, которые помогали хозяевам или развлекали их, тоже заслужили могилы и надписи: цикада, кузнечик, дрозд, петух, куропатка, зайчонок, конь, собачка, дельфин. Это, конечно, уже на грани шутки. Иногда разнообразие примет покойника на могиле тоже побуждает к шутке, к загадке-натюрморту: вот над надписью изображены сорока, шерсть, лук со стрелами и головная повязка – кто же может лежать под этим камнем? Изредка – реже, чем мы бы ожидали, – в эпиграммах появляются раздумья: «куда же я ухожу?», «что же такое счастье?». Были поэты, писавшие заранее эпитафии самим себе: Мелеагр Гадарский написал даже четыре варианта автоэпитафии. А ведь кроме современников, известных и безвестных, были великие люди древности, над которыми в свое время никто ничего памятного не написал: и вот появляются однообразные, как упражнения, эпитафии Орфею, Гомеру, Пифагору, Анакреонту, Софоклу, Еврипиду, Фемистоклу, Платону и т. д., из жанра эпитафий незаметно переходя в близкий, но не тождественный жанр похвальных слов.

И вдруг перебой: VIII книга, стихотворения христианского писателя, отца церкви Григория Богослова из Назианза (330–390). Он не считал себя поэтом, не делал отбора из своих стихов, его похвальные строки отцу, матери, другу проникновенны, но однообразны, – и мы понимаем, почему Кефала вставил именно сюда попавший в его руки сборник Григория: это – тоже эпитафии, но стиль их не антологически пестр, а оттеняюще един и строг.

Книга IX – описательные эпиграммы. Они как бы ответвились от посвятительных. В посвятительных можно было представить себе эпиграмму как настоящую над пись на изображаемом предмете или под ним. В описательных изображаемый предмет таков, что это

уже невозможно. Часто это пейзаж: тихое место для придорожного привала, развалины Трои, Микен или Аргоса, вид острова, наводнение на Рейне, дом, сад, дворец, храм, Фаросский маяк; иногда поле зрения расширяется и охватывает целый город, иногда сужается, и в стихе остается только дерево, куст винограда, ласточка. Если так, то описывать можно не только неподвижные картины, но и жизненные случаи с их сюжетным движением. Вот нечаянно найденный клад; мышь, польстившаяся выкусить из раковины моллюска и на том погибшая; негодяй, которого вещий сон спас из-под обрушившейся стены, но предупредил: «это лишь затем, чтобы ты по заслугам попал под суд и на крест»; армия, выступающая в поход или возвращающаяся с победой; бедственная жизнь школьного учителя. Особенной любовью пользуются произведения искусства с постоянным припевом: «как живые!» — о знаменитой «Телке» работы Мирона выстроилась целая серия эпиграмм. При такой широте материала — больше места и для размышлений по его поводу. «Надпись к бюсту Гомера» могла еще считаться надгробной эпиграммой, а «Похвала поэме Гомера» (или Гесиода, или Антимаха, или Арата) уже занимает прочное место среди описательных. Мысль «зачем я живу?» лишь робко мелькала среди надгробных стихов, а среди описательных уже россыпью идут рассуждения о судьбе, о надежде, о старости; о том, что юности не хватает ума, а старости — силы; о том, что только смерть — надежный приют от превратностей жизни. Завершается этот набор парой популярнейших стихотворений о жизни, где на одних и тех же примерах убедительно доказывается, что жизнь прекрасна и что жизнь ужасна.

Книга X — наставительные эпиграммы. Здесь размышления как бы почувствовали себя достаточно самостоятельными и отделились от описаний. От этого они приобрели более назидательный характер, выглядят то вескими философскими сентенциями на всю жизнь, то,

наоборот, живыми побуждениями по частному случаю («Наступила весна, открылось море, пора в дорогу!» — целой серией стихов на эту тему открывается книга). Но содержание мыслей остается прежним. Судьба и случай играют жизнью человека; медленная радость лучше быстрой; разговор — серебро, а молчание — золото; для человека нет ни прошлого, ни будущего, а только свое время для всего; земные радости — мнимы, нагими мы приходим в жизнь и уходим из жизни; всюду окружают нас зависть, спесь, двуличие, глупость, злоба. С особым вкусом говорится о том, какие дурные бывают женщины и как портят они жизнь людям, — это как бы изнанка любовных стихотворений, с которых Антология начиналась. Если из этой мрачной картины и можно сделать какой-то вывод, то этот вывод — мера. Блюди меру, не замахивайся на непосильное, не отчаивайся о неудавшемся, — «и радости, и горя в жизни поровну», все сравняется в должной мере, только сумей ее почувствовать. Таков всегдашний вывод греческого здравого смысла.

Книга XI — эпиграммы застольные и сатирические. Застольных эпиграмм на удивление немного, хотя мы скоро увидим, что роль их в становлении жанра эпиграммы была весьма велика. Тематика их очень узкая: приглашение друзей на пирушку, порядок пира (к этому греки относились весело, но очень внимательно), славословия Вакху. Все производные темы (например, о том, что жизнь все-таки бывает хороша) уже разошлись по другим книгам Антологии, по другим разновидностям эпиграмм. Сатирические эпиграммы примыкают к застольным тоже без заметной внутренней связи, а скорее потому, что их тоже немного (но немного — по обратной причине: застольные эпиграммы — очень давняя форма, уже ставшая малоинтересной, а сатирические — очень поздняя форма, еще не накопившая достаточно материала). Осмеиваются в них не конкретные люди, а человеческие типы и характеры: атлеты,

педанты, пьяницы, невежды, уроды (в частности, почему-то карлики и худосочные дистрофики), врачи, поэты, скряги, воры, философы, риторы (которые так стараются подражать древним классикам, что в речах у них ни слова не понять), художники, астрологи и, конечно, дурные жены. Главный прием комизма — как во все времена, преувеличение, гипербола. Но рядом с ней существуют и более тонкие приемы — логические и психологические парадоксы. Образец их дал поэт Фокилид еще в VI в. до н. э., когда сатирических эпиграмм как жанровой разновидности не было и в помине. Фокилид был из города Милета, а Милет по-соседски люто враждовал с крошечным островком Леросом. И Фокилид сочинил двустишие, запомнившееся на все века античности:

Так говорит Фокилид: негодяи леросцы! Не кто-то —
Все!!! Исключение — Прокл. Впрочем, леросец и Прокл.

Мы знаем, что слово «эпиграмма» прижилось в европейских языках именно в значении «маленькое сатирическое стихотворение» — самом нехарактерном для греческой эпиграммы. Но этому причиной уже не грек, а римлянин — поэт I в. н. э. Марциал. Из всех образцов, которые предлагала ему греческая эпиграмматика, он — по складу ли характера, по духу ли времени — выбрал именно сатирические эпиграммы, написал их 12 книг, и написал так, что с тех пор при слове «эпиграмма» всякому поэту вспоминаются именно они.

Собственно, основной части греческой Антологии на этом конец. Остаются разнородные приложения. Первое из них — книга XII, «антология в антологии» — «О мальчиках», составленная (в основном из собственных стихотворений) во II в. н. э. Стратоном из Сард. Любители непристойностей не найдут здесь ничего для себя интересного: дальше пожара в сердце, страстных поцелуев да поминаний про Эрота и Ганимеда здесь дело не идет. А для грека, привыкшего к тому, что между 10 и

18 годами каждый проходил через этот опыт, смущающего было еще меньше.

Книга XIII, очень небольшая, объединена формальным признаком — редкими стихотворными размерами. Обычно эпиграммы писались элегическим дистихом — строчка длинного гексаметра, строчка чуть более короткого пентаметра; о причинах его популярности будет речь чуть дальше. Реже применялся более простой размер — ямбический триметр. Остальные ритмы использовались только как эксперимент. Вот эта стиховая лаборатория и составила XIII книгу — вплоть до фигурных стихов, в которых строчки, располагаясь на странице, складывались в очертания яйца, секиры и т. п.

Книга XIV — загадки и оракулы. Загадки — это просто арифметические задачи, ради трудности изложенные стихами; почти все они — из сборника, составленного одним любителем-математиком в IV в. н. э. Оракулы — это, напротив, давняя и важная часть античной жизни: обычно прорицатель, вдохновленный богом, отвечал на заданный вопрос бессвязными возгласами, а жрецы укладывали эти речения в более или менее связные стихотворные фразы и в таком виде преподносили спрашивавшим. Без обращений к оракулу не обходилось ни одно важное историческое событие, изречения оракулов записывались, запоминались, цитировались историками и другими писателями; самые известные из этих цитат и вошли в XIV книгу Антологии.

Маленькая XV книга — это то, что в старину называлось «смесь»: случайные мелочи, не нашедшие места в основном корпусе и собранные как попало в самом конце. А последняя, большая XVI книга — это уже настоящее приложение, причем не античного происхождения, а составленное филологами нового времени.

Дело было так. Огромная антология Кефалы не дошла до нас в подлинном виде, а дошла в двух переработках — одной расширенной, другой сокращенной.

Расширенная редакция была составлена неизвестно кем около 980 г., она-то и состоит из перечисленных 15 книг и называется «Палатинская рукопись», потому что была обнаружена в конце XVI в. в Палатинской библиотеке немецкого города Гейдельберга; когда и как она туда попала — неизвестно. Сейчас большая часть этой рукописи хранится по-прежнему в Гейдельберге, а меньшая (результат наполеоновских конфискаций) — в Париже. Сокращенная же редакция антологии Кефалы была составлена в 1239 г. крупнейшим византийским филологом Максимом Планудом, по объему она в полтора раза меньше и состоит из 7 книг; сейчас она хранится в Венеции. Она была привезена из захваченной турками Византии в Италию в XV в., впервые напечатана в 1494 г. и триста лет служила основным источником знаний о греческой эпиграмме. Когда наконец была полностью опубликована «Палатинская рукопись» (только в 1772—1776 гг.!), то обнаружилось, что, хоть она и «расширенная», целого ряда стихотворений, имеющихся в сокращенной «Планудовской рукописи», здесь нет. Эти стихи из Планудовской антологии были тщательно извлечены филологами и с тех пор печатаются в конце Антологии в виде приложения, а для удобства нумеруются как XVI книга.

Во второй половине XIX в. была предпринята попытка сделать, так сказать, приложение к приложению: к очередному изданию Антологии был добавлен еще один том с новонайденными греческими эпиграммами — иные нашлись на камнях при раскопках, иные — в цитатах при пересмотре древних авторов, иные — в средневековых рукописях. Издатели даже расположили их, как в образце: эпиграммы посвятительные, надгробные, описательные... Но находки продолжаются, издания за ними не поспевают, и о греческой эпиграмме мы будем говорить лишь по одному ее классическому памятнику — по Палатинской Антологии с дополнениями из Плануда.

2

Даже нашего беглого пересказа достаточно, чтобы увидеть: перед нами — настоящая энциклопедия духовного мира среднего человека греческой культуры. Почитание богов, верноподданность царям и императорам, память о старинной героической вольности, привязанность к родным местам, забота о доме и семье, обычный диапазон отношения к женщине от юношеских восторгов до старческого «всякая женщина — зло...», повседневный нелегкий труд в поле, в море, в лесу, нехитрые застольные отдохновения, развлекательные шутки над ближними, неглубокие размышления о жизни, смерти и судьбе, сводящиеся к здравому смыслу и разумной мере, любование красивыми предметами, похвалы — пускай с чужих слов — и Гомеру, и Платону, заботливо обставленная смерть и могила, надежда на добрую память в потомстве,— все это, прямо или косвенно, нашло выражение на страницах Антологии. Повторяем: речь идет о среднем человеке, об обывателе в хорошем смысле слова, о том, ради которого (и усилиями которого) существует вся наша культура. Не случайно Палатинская рукопись ждала издания двести лет — до конца XVIII в., когда литература открыла достоинство и красоту простой жизни маленького человека. XIX век не уставал любоваться этими стихотворными миниатюрами, да и в наше время читателю то и дело хочется вынуть из толщи Антологии первое попавшееся двустишие или четверостишие, полюбоваться его четкостью, слаженностью и законченностью и сказать: «какая прелесть».

Между тем, в античной литературе и античной жизни эпиграмма играла совсем не такую уж заметную роль. Ни один большой поэт не был эпиграмматистом-профессионалом, стяжавшим себе славу именно этим жанром,— опять-таки за исключением Марциала, который был не грек, а римлянин. Это было домашнее

развлечение, вроде альбомных стихов, — каждый образованный человек при некотором старании мог написать эпиграмму не ниже среднего уровня Палатинской Антологии. Половина авторов Антологии для нас — пустые имена, ничего не оставившие, кроме этих нескольких десятков строчек. Вероятно, это и были такие светские любители, чьи случайные опыты случайно попали в поле зрения рачительных собирателей. Не надо, конечно, и преувеличивать: и альбомные стихи подчас бывают очень нужны и важны в литературе, и недаром Батюшков написал когда-то «Речь о влиянии легкой поэзии на язык». Малый жанр — отличное поле для эксперимента, и античные экспериментаторы умели им пользоваться. Здесь вырабатывались такие приемы языка и стиля, отголоски которых слышатся очень далеко по античной поэзии — вплоть до «Энеиды».

Исполинское дерево Антологии, осенившее своими ветвями чуть ли не всю греческую цивилизацию, выросло, как все деревья, из маленького семени. Мы уже знаем, из какого: слово «эпиграмма» по-гречески значит «надпись».

Греки любили чувствовать в окружающих предметах себе собеседников. Если площадь обносилась каменными столбами, то у нас на таком столбе было бы написано: «здесь — граница площади»; а грек писал: «я — граница площади». Это побуждало их чаще делать надписи, чем случается нам: предмет, отмеченный надписью, становился своим, ручным, как бы участником диалога. А надпись, явившись, стремилась стать стихотворной: так она лучше воспринималась и запоминалась. Письменность приходит в Грецию (из Финикии) в IX в. до н. э.; пять самых ранних сохранившихся надписей — это VIII в.; две из них — уже стихотворные. Древнейшей считается надпись на глиняном «кубке Нестора» (тезки гомеровского героя): строка ямбического триметра и две строки гексаметра:

Я — Несторов сосуд, к питью удобнейший.
Кто изопьет из сего сосуда, того обуяет
Страстная жажда любви Афродиты Прекрасновенчанной.

Следующая за ней — на сосуде, служившем наградой на состязаниях в пляске; сохранился только начальный гексаметр (пер. Н. Чистяковой):

Кто из всех плясунов усерднее нынче резвится...

Древнейшая посвятительная надпись в стихах — на бронзовой фигурке VIII в., гексаметры:

Я посвящен от Мантикла далекоразящему Фебу
Из десятины добыч — воздай ему, боже, за это.

Древнейшая надгробная надпись в стихах — VII в., гексаметр (пер. Н. Чистяковой):

Эту обитель, Дейда́ман, воздвиг тебе Пигмас-родитель.

Однако не гексаметру было суждено стать формой древнегреческой эпиграммы. Гексаметр был стихом эпическим — ровным, однообразным, позволяющим нанизывать строки непредсказуемо долго. Как только рядом с эпосом в Греции явилась лирика — элегия, — она деформировала гексаметр в «элегический дистих» — чередование гексаметра с укороченным гексаметром, «пентаметром». Гексаметр звучал плавно и завершался женским окончанием — пентаметр давал резкий перебой ритма в середине и мужское окончание в конце. Получалась как бы двустишная строфа, в конце которой хотелось сделать остановку и паузу. Если переделать в элегический дистих только что приведенную посвятительную надпись Мантикла, то изменить придется только несколько слов, а ощущение законченности станет совсем иным:

Я посвящен от Мантикла далекоразящему Фебу
Из десятины добыч, — будь к нему милостив, Феб!

Мы не будем говорить, когда и в каком взаимодействии развивались в Греции древнейшие элегии и эпи-

граммы VIII—VI вв. до н. э., — это темная область, в которой филологи еще долго не кончат разбираться. Очевидно одно: само открытие элегического дистиха помогло родиться эпиграмме как малому жанру. Объем заставлял мысль законченно укладываться в две строки; соотношение строк побуждало в первой, длинной сообщить о главном факте, а во второй, короткой привести подробности или эмоциональный комментарий (именно так ведь и построен наш случайный пример); интонационный перелом в середине второй строки помогал украсить ее параллелизмом или антитезой. Если двух строк для эпиграммы мало — прибавляются еще две с такой же композицией, подчеркнутой или сильнее, или слабее. Четыре строки сам Платон считал предельным объемом для хорошей надписи («Законы», 958е): если длиннее, то текст уже хуже охватывается сознанием, и впечатление начинает размываться.

Надпись — бытовое явление, эпиграмма — литературное. Чтобы произошел этот перелом в восприятии, чтобы стихотворная эпиграмма ощущалась в одном ряду с элегией и иной лирикой, а не со столбами «я — граница площади», нужны были подходящие обстоятельства и подходящий талант. То и другое совместилось в начале V в. до н. э.: явился поэт Симонид Кеосский (ок. 557—468). Это был новатор как раз такого типа, какой ценился в традиционалистической античной культуре: бережно сохраняющий все, что можно сохранить от прошлого, как можно незаметнее вносящий все новое и больше всего следящий за стройностью и внутренним единством того, что получается. А обстоятельства давали для надписей материал двоякого рода. Во-первых, это было время греко-персидских войн 490, 480—479 и последующих лет — а в этом неравном столкновении каждая победа казалась чудом и требовала благодарственной надписи богам. Во-вторых, это было время расцвета общегреческих спортивных игр — Олимпийских, Пифийских, Истмийских,

Немейских, — и каждый чемпион, награждаемый по уставу статуей, хотел сопроводить ее надписью для потомков о своих успехах. Главным было событие, о нем нужно было сказать со всей точностью; в комментариях оно не нуждалось. Поэтому эпиграммы Симонида поражают прежде всего краткостью, почти сухостью, и мастерством, с которым он вмещает в тесный стих не приспособленные к тому имена и факты:

Молви: кто ты? чей сын? где родина? в чем победитель?
Ка́смил; Эвагров; Родос; в Дельфах, в кулачном бою.

Главной специальностью Симонида была не эпиграмма, а величаво-громоздкая хоровая лирика: он был крупнейшим ее реформатором, без него в греческой литературе не было бы Пиндара. Эпиграммы были для него случайными заказами. Но выполнял он их так, что именно после него эпиграмма становится литературным явлением: люди не довольствуются чтением надписи, а задают вопрос, кто ее сочинил. Историк Геродот около 440 г., описывая Фермопилы, перечисляет три надписи, стоящие на поле боя, и об одной говорит, что ее по дружбе с покойным написал поэт Симонид. Видимо, в середине V в. в Аттике начинается собирание стихотворных надписей, разбросанных по Греции и посвященных самым разным предметам и событиям, — а заодно и появляются догадки о том, кто бы мог быть их автором. Конечно, при таких догадках первыми приходят на ум самые знаменитые имена; поэтому под именем Симонида ходит такое множество эпиграмм, что выделить из них подлинно симонидовские — задача неразрешимая. Не исключено, что даже самая прославленная из Симонидовых эпиграмм ему не принадлежит — двустишие от лица фермопильских бойцов:

Путник, весть отнеси согражданам в Лакедемоне:
Их исполнив приказ, здесь мы в могиле лежим.

Такое же множество ложно приписанных эпиграмм почему-то скопилось вокруг имени веселого Анакреонта. Писатели, заботящиеся о своей репутации, сделали вывод очень скоро: уже на исходе того же V в. до н.э. поэт Ион Самосский сам вставляет свое имя в текст надписи по случаю одной междоусобной победы: «...Эти стихи сочинил самосский житель Ион».

Эпиграмма, переписанная в сборник рядом с другими эпиграммами — даже если этот сборник составляется начерно, для себя, с чисто познавательной целью и распространению не подлежит,— это уже совсем не то, что эпиграмма, высеченная на камне и неотрывная от предмета. Предмет перестает быть главным — главным становятся стихи. Можно сочинить такую эпиграмму, которой никогда не было на камне, но которая вполне могла бы там быть,— и она отлично уляжется в сборник. Начинает появляться по нескольку эпиграмм на одно и то же событие или предмет, поэты как бы заочно соревнуются друг с другом. Сухой лаконизм эпиграмм Симонида, похожих на анкеты, перестает быть идеалом: теперь у поэтов больше места и возможности для попутных размышлений или эмоционального комментария к сообщаемому. Так превращение эпиграммы из предмета быта в предмет литературы раздвигает ее тематические рамки. И здесь решающей оказалась встреча письменного жанра эпиграммы с устным жанром совсем другого рода — сколием.

Сколий — это застольная песня с подхватом на довольно сложный мотив, с очень широким кругом тем: обращения к богам, поминания героев, похвалы друзьям, моральные поучения. Серьезной литературой они не считались и вне застолий практически не бытовали; образцов сохранилось очень мало. Вот пример: два стиха одинаковых и плавных, потом — резко непохожий, как встряска, третий, а потом уравновешивающий четвертый:

Пе́рвый да́р челове́ку — да́р здоро́вья;
Да́р второ́й — красота́; доста́ток че́стный —
Ему тре́тий да́р; а́ за вино́м
Ра́дость в кругу́ друзе́й — э́то четве́ртый да́р.

Встреча со сколием определила судьбу эпиграммы. Он предложил ей новые темы. Пока эпиграмма ощущалась как надпись — хотя бы как бывшая надпись, — она могла быть только посвятительной или надгробной. Теперь законными стали наставительные темы (опыты таких надписей в стихах делались и раньше, но успеха не имели): ведь стоит переложить приведенное четверостишие элегическим дистихом, и получится четкое, складное и доброе нравоучение, сразу ложащееся в память. И, что еще важнее, открылись две темы, в надписях немыслимые: любовная и застольная, со всем богатством их вариаций. А в широком промежутке между типично-эпиграмматическими и типично-сколиастическими темами открывался простор для тем описательных — для тех случаев обычной, окружающей нас жизни, которые дают поводы и для приношений богам, и для поминания покойников, и для веселья, и для раздумий. До сих пор эпиграммами отмечались выдающиеся события — теперь они охватывают и повседневное течение жизни, в котором, оказывается, тоже есть своя поэзия.

3

Со времен Симонида прошло сто лет, мы уже в IV в. до н. э. Греция устала от войн с персами и еще больше от междоусобных войн. Людям хочется оставить политику политикам, войну — наемникам и уйти в частную жизнь. На театре вместо политических комедий представляются бытовые, новорожденная наука этика занимается изучением человеческих характеров.

На исходе века являются две философские школы, стоицизм и эпикуреизм, одна говорит: «слейся с миром», другая: «живи незаметно», но для простого человека это одно и то же. Величественные эпосы и трагедии отходят на дальний план — ни одного сохранившегося образца за все столетие. Для экспериментов с малой формой — эпиграммой — открывается широкий простор.

Мы знаем, кто ввел в эпиграмму любовную тему, — это был сам Платон. До того как стать философом, он был поэтом; знамениты были его эпиграммы к мальчику по имени Астер («Звезда») —

Смотришь на звезды, Звезда ты моя! О, если бы стал я
Небом, чтоб мог на тебя множеством глаз я смотреть!

и пожилой гетере —

Археанасса со мной, колофонского рода гетера, —
Даже морщины ее жаркой любовью горят.
Ах, злополучные те, что на первой стезе повстречали
Юность подруги моей! Что это был за пожар!

Но имена тех, кто своим творчеством незаметно определил дух эпиграммы новой эпохи, — гораздо более скромные. Это Эринна из Телоса, Анита из Тегеи, Носсида из южной Италии, Мэро из Византия — всё женщины и всё из мест, далеких от культурных центров, даже с диалектизмами (конечно, преднамеренными) в языке. Это у Эринны большая эпиграмма становится сердечным плачем по подруге, и это у Аниты появляются надгробные надписи любимым животным. Перед нами фон, на котором в следующем поколении возникнут идиллии Феокрита. Окончательно делает эпиграмму бытовой и домашней старший современник Феокрита, один из самых своеобразных поэтов Антологии — Леонид Тарентский (начало III в. до н. э.). Он был бедняк, вел бродячий образ жизни, бравировал этим и писал о простых, как он, людях. Его любимый род — по-

святительные (реже надгробные) эпиграммы, перечисляющие простые и грубые предметы, из которых складывается быт: утварь столяра, рыбака, мужика, пастуха, охотника, виноградаря и т. д. Нынешнему читателю трудно удержаться от соблазна назвать его реалистом и народолюбцем. Но здесь необходима очень важная оговорка. Образы стихов Леонида очень близки к быту, они как бы нарочно привлекают читателя своей непривычностью в торжественном размере стиха. Но стиль речи Леонида Тарентского — отнюдь не бытовой: он пишет до крайности вычурно, щеголяет редчайшими словами, сам выдумывает новые, выворачивает фразы и играет тонкими намеками на скрытый за простыми картинками непростой смысл.

Бросив свое ремесло, посвящает Палладе Афине
Рукоискусник Ферид эти снаряды свои:
Гладкий, негнущийся локоть, пилу с изогнутой спинкой,
Скобель блестящий, топор и перевитый бурав.

Это не античный реализм, это скорее античное барокко. Передать это в переводе не удается; пусть русский читатель представит себе стихи из сегодняшнего уличного быта, написанные на церковнославянском языке, — и он сможет вообразить впечатление современников от стиля Леонида Тарентского. Впечатление было сильное, его помнили наизусть еще в Риме при Цицероне, но ценили автора прежде всего именно как фокусника языка. Основное направление развития эпиграммы пошло по другому пути.

Этот другой путь наметился в творчестве поэтов, работавших в конце IV в. на Самосе и Косе, а в III в. перебравшихся в Александрию. Первый в их ряду — Асклепиад Самосский с его товарищами Гедилом и Посидиппом, последний — Каллимах, признанный законодатель александрийского вкуса. Здесь в новооткрывшемся перед эпиграммою тематическом мире внимание сосредоточилось не на быте, а на чувстве. Асклепиад подхватил

ту любовную тему, которую задал эпиграмме Платон, и сделал это блестяще: у нынешнего читателя, привыкшего гадать над стихами: «искренне или неискренне?», они оставляют неизменное впечатление искренности (в переводе оно слегка стирается). Лучшие его эпиграммы кажутся свернутыми элегиями; и когда через полтораста лет Катулл стал писать первые любовные элегии от собственного лица, опыт Асклепиада не прошел для него даром. Асклепиаду удалось совместить в эпиграмме и книжную и (редкость в греческой литературе) народную традицию — он едва ли не первый вводит в эпиграмму жалобы влюбленного, томящегося на холоде перед запертой дверью возлюбленной:

Долгая ночь, середина зимы, и заходят Плеяды.
Я у порога брожу, вымокший весь под дождем,
Раненный жгучею страстью к обманщице этой... Киприда
Бросила мне не любовь — злую стрелу из огня.

Гедил и Посидипп более традиционны, чем Асклепиад, у них больше эпиграмм, подходящих под старое понятие «надписи», но темы и чувства — вино и любовь — у них сходные, многие эпиграммы в научных изданиях помечены щепетильным сомнением в авторстве «Асклепиад или Гедил?», и было даже предположение, что Асклепиад, Гедил и Посидипп издали свои эпиграммы в коллективном сборнике. Самос, Кос и соседние острова были под постоянным политическим контролем Египта — понятно, что наши поэты бывали в Александрии, и молодые александрийские поэты внимательно к ним прислушивались. Самый видный писатель следующего поколения, александриец Каллимах (ок. 300—240 гг. до н. э.), прославившийся как реформатор вкуса — малые произведения вместо больших, непривычные вместо традиционных, ученые вместо общедоступных! — не оставил без внимания и эпиграмму. Ей по-особенному повезло в его творчестве: внимание поэта было сосредоточено на других, более оригинальных жанрах, и

он писал эпиграммы лишь между делом. Поэтому свою ученость, манерность, стилистическую темноту, которой он славился, он приберег для главных своих задач, а в эпиграмме тренировался в противоположном — в ясности и гладкости стиля:

Кто-то чужой мне сказал, Гераклит, о том, что ты умер.
Слезы в глазах у меня. Вспомнил я, сколько мы раз
В доброй беседе вдвоем до заката сидели. А ныне
Ты уж четырежды прах, галикарнасский мой друг!
Но не умолкли твои соловьиные песни: жестокий
Всеуносящий Аид рук не наложит на них.

У Асклепиада и Посидиппа в эпиграммах был живой язык со всеми его легкими шероховатостями — у Каллимаха он застыл в блестящую законченность, где каждое выбранное слово — наилучшее, и ничего нельзя ни убавить, ни прибавить. Передать это в переводе невозможно — все равно как при переводе Пушкина. Предельно вычурный стиль Леонида Тарентского и предельно прозрачный стиль Каллимаха — два полюса, достигнутые эпиграммой к середине III в. до н. э., между которыми располагалась вся гамма тем и стилей, открытая для дальнейшей разработки.

Дальнейшую разработку осуществили три поколения поэтов, ведущие мастера которых — Антипатр Сидонский (ок. 170—100), Мелеагр Гадарский (ок. 130—60) и Филодем Гадарский (ок. 110—40). Сидон — город финикийский, Гадара — палестинский (это там Христос изгонял бесов из бесноватых), но никаких следов восточного происхождения в их стихах найти невозможно — так мощен был пласт греческой культуры на эллинизированном Востоке. Антипатр работал, кажется, преимущественно в Малой Азии, Мелеагр — на острове Кос, а Филодем — в Неаполе и окрестностях. Антипатр предпочитал темы серьезные и стиль строгий, он любит картины редкие и поучительные, его риторика — отточенная и веская. Мелеагр усвоил у александрийцев одну тему — любов-

ную, и варьирует ее до бесконечности с редким разнообразием: и девушки, и мальчики, и страстное увлечение, и мимолетное приключение, и ликование, и отчаяние, и насмешка. Он — профессионал-эпиграмматист, не забывает и других традиционных антологических тем; стиль для него уже не проблема — все образцы заданы классиками, остается только комбинировать и развивать их. Если Асклепиад был Катуллом эллинистической поэзии, то Мелеагр — ее Овидий, по удачному выражению одного исследователя. Наконец, Филодем и в этой любовной теме выбирает себе лишь малую часть и разрабатывает ее до деталей — это самая легкомысленная любовь, случайные уличные знакомства, колебания между одной, и другой, и третьей красоткой (какая милей?), досадное безденежье и надежда на друзей и покровителей, — и все это легким, беззаботным слогом, усвоенным смолоду и не требующим особой заботы.

— Здравствуй, красавица. — Здравствуй. — Как имя? —
А сам как зовешься?
— Слишком скора. — Как и ты. — Есть у тебя
кто-нибудь?
— Есть один человек. — А со мною поужинать хочешь?
— Если желаешь. — Прошу. Много ли надо тебе
— Платы вперед не беру. — Это ново. — Потом, после ночи,
Сам заплати, как найдешь. — Честно с твоей
стороны.
Где ты живешь? Я пошлю за тобой. — Объясню. —
Но когда же?
Как ты назначишь. — Сейчас. — Ну, хорошо.
Проводи.

Эта легкость — отчасти потому, что сочинение эпиграмм было для Филодема не главным делом жизни: он был профессиональный философ-эпикуреец, руководитель многих учеников, плодовитый автор ученых и полемических трактатов, частично сохранившихся и очень нелегких для чтения. На эпиграммах он как бы отводил душу, и это чувствуется даже современному читателю.

4

Школа Филодема находилась вблизи Неаполя, покровителем его был римский сенатор, о Филодеме добрым словом (не называя имени) отзывается Цицерон, на старости его лет у него бывали молодые Вергилий и Гораций. Это значит: греческая эпиграмма начинает завоевывать Рим. На исходе I в. до н. э. начинается эпоха Римской средиземноморской империи. Греческий язык давно был вторым языком каждого образованного римлянина, многие для упражнения писали стихи по-гречески, некоторые эпиграммы, подписанные римскими именами, остались в Антологии. Центром этой тренировки были риторические школы, они прочно обосновались в Риме к началу I в. н. э., интересные воспоминания об этих школах, этих людях и этих занятиях оставил Сенека Старший, отец известного философа, и некоторые перечисляемые им имена мы находим среди авторов Антологии. Еще Цицерон произнес (во славу поэзии) судебную речь в защиту поэта Архия, своего подопечного («клиента») — этот Архий тоже оставил в Антологии свои стихи. Самый талантливый из поэтов послефилодемовского поколения, Кринагор, живет в греческих Митиленах, но то и дело посещает Рим с какой-нибудь делегацией, и каждый раз эта поездка сопровождается стихотворением или несколькими.

Расширение читательской публики влечет и перемену поэтической тематики. Римлянам мало интересны были греческие любовные излияния и надгробные надписи: в Риме любили и умирали так же, как и за морем. Римскому читателю хотелось новинок и диковинок. Первоочередными новинками, конечно, были политические: победы римского оружия, триумфы, великолепные постройки и пр. Греческие эпиграмматисты по требованию римских покровителей откликались на эти события, но без особенного усердия: их легко опережали

латинские борзописцы, конкурировать с которыми было трудно. Гораздо охотнее теперь писали о модных актерах, танцовщиках, ораторах, врачах, даже гладиаторах; о землетрясениях, наводнениях, далеких городах и островах, которые не каждому римлянину случалось увидеть; даже о технических новинках вроде водяных часов или водяной мельницы.

Дайте рукам отдохнуть, мукомолки; спокойно дремлите,
Хоть бы про близкий рассвет громко петух голосил!
Нимфам пучины речной ваш труд поручила Деметра:
Как зарезвились они, обод крутя колеса!
Видите? Ось завертелась, а оси крученые спицы
С рокотом движут глухим тяжесть двух пар жерновов!
Снова нам век наступил золотой: без труда и усилий
Начали снова вкушать дар мы Деметры святой.

Сразу больше стало и сюжетных эпиграмм: рассказ об интересном случае всегда занимательнее рассказа об интересном предмете. Наиболее плодовитыми писателями первой половины I в. н. э. были Антипатр Фессалоникийский и Филипп Фессалоникийский; они талантливы, в их стихах видно достойное мастерство, но запоминаются эти стихи плохо, и трудно отделаться от впечатления, что авторы писали их равнодушно. Тут же появляются формалистические эксперименты — верный признак того, что поэтическая энергия исчерпывается, идут в ход приемы ради приемов. Леонид Александрийский изобретает «изопсефические стихи» — такие, в которых сумма числовых значений букв первого двустишия равна сумме числовых значений букв второго двустишия. А Никедем Гераклейский изобретает «анациклические стихи» — такие, которые можно слово за слово читать сзади наперед, и сохранится не только смысл, но и стихотворный ритм.

Кончился I в. н. э. с его придворными сотрясениями, наступил спокойный II в. н. э., получивший название «эллинского возрождения». Римская культура втя-

нулась в греческую и стала находить удовольствие в том же, что и та. Наступает как бы эпоха повторения пройденного. Сказывается это преимущественно в двух областях. Во-первых, в стихах о славном прошлом: возрождается спрос на похвальные стихи в честь Гомера, Софокла, Платона, фермопильских героев, развалин когда-то славных городов и т. п. Во-вторых, в стихах о вечном настоящем: о скромных предметах, которые посвящают маленьким богам маленькие люди, и о родственных чувствах, которые испытывают дети, хороня отцов, или отцы, хороня детей. Сказывается это еще в одной области, самой своеобразной: новые поэты пишут вариации на темы старых поэтов, некоторые полюбившиеся старые эпиграммы обрастают подражаниями и парафразами в несколько слоев, и эта мода продолжается до самой поздней античности. Запомним это: нам придется еще вернуться к такому не совсем привычному для нас явлению.

На этом фоне мирного старения и самоповторения греческой эпиграмматической культуры резким прорывом выступает одна новация: сатирическая эпиграмма. Ее начинателем был Лукиллий в середине I в. н. э. (возможно — друг и адресат писем Сенеки), ее классиком — Паллад Александрийский в конце IV в. н. э. Собственно связь между сатирической эпиграммой и ее литературным фоном можно проследить: речь идет о человеческих типах и характерах (мужик, столяр, лентяй, хвастун...), они стали предметом разработки еще при Леониде Тарентском, вкус к этой теме вновь оживился в пору «эллинского возрождения», и все, что осталось Лукиллию,— сменить знаки, найти в каждом типе достойное не умиления, а осмеяния.

Скряге Гермону приснилось, что он израсходовал много;
Из сожаленья о том утром повесился он.

Раз довелось увидать Антиоху тюфяк Лисимаха –
И не видал тюфячка после того Лисимах.

Этим его эпиграммы на типы и характеры отличаются от эпиграмм на конкретных лиц: такие, хоть и на удивление редко, существовали в греческой поэзии издавна — если не от сомнительной подлинности эпиграмм Архилоха, то во всяком случае от эпиграммы Симонида на Тимокреонта (в форме автоэпитафии последнего).

Непосредственных продолжателей в греческой эпиграмме Лукиллий не имел — зато он дал толчок своему римскому подражателю Марциалу (конец I в. н. э.), а тот своим мощным творчеством определил облик эпиграммы на много веков вперед. Сатирическую традицию в греческой поэзии подхватывает ненадолго во II в. Лукиан, но по сравнению с его сатирами в прозе стихи его все-таки бледны. Затем в истории греческой эпиграммы, как и вообще античной литературы, наступает перерыв: III в. н. э. отмечен экономическим кризисом, политическим хаосом и культурным бесплодием. Но как только средиземноморская империя выбирается из этого кризиса, превращаясь в христианскую военно-бюрократическую монархию, то первым крупным греческим поэтом, с которым мы встречаемся, оказывается опять сатирик-эпиграмматист — Паллад. Он грубее Лукиллия по форме: стих его часто спотыкается, а язык его полон и вульгаризмов, и варваризмов (в том числе латинизмов). Он резче Лукиллия по содержанию: там перед нами аристократ, снисходящий до быта, здесь — школьный учитель, ничего не наживший до старости лет и вдобавок преследуемый за язычество. В нем больше обобщающей силы: там, где Лукиллий говорит о типах людей, Паллад выступает с мрачными сентенциями относительно всего человечества (начиная, конечно, с женской его половины):

Всякая женщина — зло, но дважды бывает хорошей:
Раз — на ложе любви, два — на последнем одре.

Золото, пища льстецов, порожденье заботы и горя!
И обладать тобой — страх, и не иметь тебя — грусть.

Наг я на землю пришел и наг сойду я под землю, –
Стоит ли стольких трудов этот конец мой нагой?

Стихи Паллада были очень популярны и на Востоке империи и даже на варваризующемся Западе (их переводили в Риме и выцарапывали на стенке нужника в Эфесе), но началом новой литературной традиции они не стали — официальная литература оказалась сильнее.

Христианство мало повлияло на поэтику эпиграммы. Здесь перед писателями было два пути: очень легкий и очень трудный. Легкий — это вливать новое вино в старые мехи, не утруждая себя размышлениями: так написана I книга Антологии. Трудный — это искать в наборе душевных движений, открытых и описанных эпиграмматистами за пять столетий, такие, которые были ближе чувствам христианина: так написана VIII книга Антологии, и по ней видно, как нелегко давался такой поиск Григорию Богослову.

Зато светская поэзия христианской империи не почувствовала никаких перемен. Воспевать победы и постройки Юстиниана можно было теми же словами, что и Птолемея. Авторитет античной культуры сохранялся, и подражания античным поэтам ценились не только в эпиграмме. Мы уже говорили (и будем говорить), как поздние поэты упражнялись в том, чтобы своими словами пересказать такое-то стихотворение раннего поэта. Если посмотреть на имена, мы увидим: очень многие из этих пересказчиков — поэты ранневизантийской эпохи.

Но этой инерции хватило ненадолго. Ощущение, что эпоха кончилась и наступила пора подводить итоги, начало сказываться именно во время официозного ренессанса античности при Юстиниане. Во второй половине VI в. Агафий Миринейский, историк и стихотворец, составляет «Круг» («Кикл») — сборник, послуживший материалом и образцом для Антологии Кефалы.

Конечно, Агафий был не первым, кому пришла в голову мысль отобрать и объединить лучшее из бескрайнего обилия эпиграмматической продукции. У него были предшественники, и мы уже знаем некоторые имена. Около 70—60 гг. до н. э. памятный нам поэт Мелеагр Гадарский, правильно угадав, что творческий период становления жанра эпиграммы уже завершился, составил сборник «Венок» из стихов за 600 лет – начиная от Архилоха и кончая своими собственными. Старые стихи ему пришлось собирать самому или с помощью изданий, выпущенных трудолюбивыми александрийскими грамматиками; для стихов Каллимаха и его поколения он уже располагал их авторскими сборниками; свои собственные стихи он добавлял в очень большом количестве, разумно полагая, что это лучшее средство обеспечить им бессмертие. В стихотворном предисловии (в IV книге нынешней Антологии) он перечисляет 47 собранных им поэтов; на самом деле их было, конечно, больше. Располагал он этот материал не по авторам и не по темам, а в алфавитном порядке первых строчек стихотворений — сказалась выучка, приобретенная в больших библиотеках александрийской эпохи. До сих пор в лежащей перед нами Антологии местами встречаются группы стихотворений, первые строки которых соблюдают алфавитный порядок, — это обрывки «Венков» Мелеагра и его продолжателя Филиппа.

Филипп Фессалоникийский взялся за составление второго «Венка» через сто лет после Мелеагра, около 40 г. н. э., когда набралось достаточно нового материала и стало ясно, что новые стихи не совсем похожи на старые. Он тоже расположил их по алфавиту первых строчек и тоже снабдил стихотворным вступлением, дошедшим до нас. Главными фигурами в его сборнике были Антипатр Фессалоникийский, Филодем, Кринагор и, конечно, сам составитель. А затем наступают потемки. Для третьего тома «Венка», еще сто лет спустя,

около 140–150 гг., еще нашелся составитель по имени Диогениан Понтийский, но предисловия от него не осталось, и о принципах его составления можно только догадываться. Свой сборник он уже назвал не «Венок», а «Цветник» — «антология»: это ему мы обязаны термином, закрепившимся во всех языках. Дальше, кажется, выпускаются только авторские сборники (например, «Все размеры» Диогена Лаэртского — стихи о знаменитых философах, нарочно написанные не только элегическим дистихом, а и более сложными формами стиха). Впрочем, некоторые не стеснялись добавлять к своим стихам и чужие на ту же тему (мы видели, что так построил свою книгу «О мальчиках» Стратон): получались книги, стоявшие на грани авторского сборника и антологии.

Агафий, насколько мы можем судить, первый внес в построение антологии важное новшество — расположил материал в осмысленной тематической последовательности. Во вступлении (IV, 3, 113–133) намечена тематика семи книг его «Круга»: эпиграммы посвятительные — описательные — надгробные — наставительные — сатирические — любовные — застольные. Очень может быть, что у него были предшественники на этом пути здравого смысла,— но это уже область догадок. «Круг» Агафия имел большой читательский успех и ходил по рукам до XIII в. Но в конце концов он был вытеснен еще более монументальным сводом — Антологией Константина Кефалы, константинопольского протопопа, созданной, как уже говорилось, около 900 г. Только что миновало смутное время иконоборства, начиналось так называемое Второе византийское возрождение, и античное наследие пользовалось вниманием и уважением. Кефала, как мы знаем, сохранил тематическую композицию Агафия и только переставил некоторые разделы и добавил несколько новоприобретенных довесков. Мы уже видели этот его план.

5

Достоинства тематической композиции очевидны: то, что могло бы подавить хаотическим разнообразием, предстает читателю большими упорядоченными порциями. Недостаток может увидеться противоположный: чрезмерная однообразная упорядоченность. Конечно, не в масштабах целой книги, но хотя бы в пределах нескольких страниц: там, где подряд друг за другом следуют вариации одной и той же эпиграммы под разными именами, но с самыми малыми различиями. Античных и средневековых читателей это радовало, современного читателя может раздражать.

Вот самый классический пример — 28 эпиграмм о медной статуе телки, изваянной в V в. до н. э. скульптором Мироном (IX, 715—742):

715 (псевдо-Анакреонт):

Дальше паси свое стадо, пастух, — чтобы медную телку,
Словно живую, тебе с прочим скотом не угнать.

716 (псевдо-Анакреонт):

Телка лита не из меди — нет, время ее обратило
В медь, и Мирон солгал, будто б он создал ее.

717 (Эвен):

То ли снаружи тут медь облекла живущую телку,
То ли статуе внутрь душу ваятель вложил.

718 (он же):

Может быть, скажет сам Мирон: «Не я сотворил эту телку:
Эта — живая, а я образ лишь воспроизвел».

719 (Леонид Тарентский):

Не изваял меня Мирон, неправда: пригнавши из стада,
Где я паслась, привязал к каменной базе меня.

720 (Антипатр Сидонский):

Если бы ноги мои не застыли в Мироновом камне,
Я б средь других коров, верно, паслась на лугу.

721 (он же):

Что ты, теленок, мычишь? Зачем в мое тычешься вымя?
И мастерство не дало этим сосцам молока.

722 (он же):

Эту корову, пастух, обойди стороной: на свирели
Ты бы подальше играл: телочку кормит она.

723 (он же):

Я из свинца и из камня; но ради тебя я готова,
Мирон-ваятель, щипать лотос и даже камыш.

724 (он же):

Кажется, телка сейчас замычит. Знать, живое творилось
Не Прометеем одним, но и тобою, Мирон.

725 (аноним):

Мирон однажды искал свою телку средь стада живого;
Смог он ее лишь узнать, телок прогнавши других.

726 (аноним):

В чреве своем корова, родив, создала эту телку;
Мирон своею рукой телку не создал — родил.

727 (аноним):

Я из меди, но я мычала бы, словно живая,
Если бы Мирон вложил сердце и легкие мне.

728 (Антипатр Сидонский):

Кажется, телка сейчас замычит, а ежели медлит —
Медь виною тому. Мирон же здесь ни при чем.

729 (аноним):

В плуг впрягите меня и ярмо наденьте на шею —
Дивным искусством твоим, Мирон, я буду пахать.

730 (Деметрий Вифинский):

Если увидит меня, то мычать начинает теленок,
Бык меня хочет покрыть, гонит за стадом пастух.

731 (он же):

Здесь меня Мирон поставил. Пастух же, считая живою,
Камнями гонит меня, будто бы я отстаю.

732 (Марк Аргентарий):

Встретясь с моим пастухом, скажи ему, путник, что здесь вот
Творческим даром своим Мирон меня привязал.

733 (аноним):

Эту телку нам выделал Мирон, хоть к ней и теленок
Ластится точно к живой, мать в ней увидя свою.

734 (Диоскорид):

Бык, понапрасну ты скачешь на телку. Она не живая:
Мирон, ее изваяв, ввел тебя, ярый, в обман.

735 (он же):

Телкой твоею обманут, о Мирон, теленок: блуждая
Возле, он думает — есть в меди ее молоко.

736 (аноним):

Что же ты, Мирон, не смог вложить живое дыханье
В телку, пока не застыл в ней металлический бок?

737 (Диоскорид):

Медную гонишь, пастух, и бьешь ты телушку, искусством
Сильно обманут: души Мирон в нее не вложил.

738 (Юлиан Египетский):

В этой телке боролась Природа с великим Искусством:
Мирон обоим принес равную славу и честь.
Если смотреть, то Искусство похитило силу Природы,
Если коснуться, перстам станет Природа ясна.

739 (он же):

Овод, обманутый Мироном, зря ты стараешься жало
В неуязвимую грудь медной коровы вонзить!
Не осуждаю тебя, – что для овода в этом дурного,
Если самих пастухов Мирон в сомнение ввел?

740 (Гемин):

Крепко прикованной телка стоит на своем пьедестале:
Если отпустишь ее, в стадо она убежит.
Медь ведь мычит! погляди, как живой ее создал художник:
Если быка припряжешь, станет пахать и она.

741 (он же):

Медная ты, но гляди – к тебе плут притащил хлебопашец,
Сбрую и вожжи принес: телка – обманщица всех!
Мирона было то дело, первейшего в этом искусстве:
Сделал тебя он живой, телки рабочей дав вид.

742 (Филипп Фессалоникийский):

Сними с меня, о пахарь, иго тяжкое,
Плуг унеси железный, землю роющий:
Живым ведь мясом Мирон не одел меня,
А лишь искусство жизни уподобило,
Да так, что мнится, будто я мычу порой, –
Однако камень не пускает к пахоте.

Мысль здесь одна, постоянная в эпиграммах обо всех произведениях искусства: «неживая, но как живая!» Как сказать это по-разному?

(1) Простейший способ – свести неживое с живым, и чтобы живой принял медную статую за живую. Какие здесь возможны живые партнеры? (а) бык: 734, «не пытайся покрыть эту телку»; (б) теленок: 733, «не ласкайся к мнимой матери»; 721, «не ищи в ее сосцах молока»; 735, «нет его там!»; (в) овод: 739, «не пытайся ужалить медь»; (г) пахарь: 741, «не впрягай ее в плуг»; 742, «а если впряг, то распряги»; (д) пастух: 731, «не гони меня со стадом»; 737, «не бей меня за то, что я не двигаюсь»; 725, «отгони живых, и увидишь, что я не

живая»; 715, «...а лучше паси свое стадо в сторонке, чтоб не спутать»; (а-б-д) все сразу: 730, «Если увидит меня, то мычать начинает теленок, / Бык меня хочет покрыть, гонит со стадом пастух».

(2) Более тонкий способ: душою телка живая, а неживая только телом: 719, «я была, как все в стаде, но Мирон сделал меня неподвижной»; 727, 728, «я и мычала бы, но Мирон сделал меня немой»; 720, «я паслась бы, но Мирон сделал меня неподвижной»; 729, 740, «я и пахала бы, но Мирон сделал меня неподвижной»; 732, «если пастух будет сердиться, то это Мирон виноват, а не я».

(3) Еще более тонкий способ: (а) телка — это одно, и она живая, а образ телки — это совсем другое, и он не живой: 718, «только этот внешний образ и создан Мироном»; 716, «и даже не Мироном, а безликим временем»; (б) или наоборот: это не образ, это живая телка, и только у творца не хватило сил для последнего ее оживления: 726, «Мирон родил ее своей рукой, как корова рожает утробой»; 724, «как Прометей творил людей из глины, так Мирон — телку из меди»; 723, «я не живая, но ради своего родителя готова быть живой»; (а-б) сразу: 717, «душа ли это вложена в медное тело, или медное тело облекло душу?».

(4) И последнее, самое обобщенное — соотношение природы и искусства: природа в этой скульптуре — материал, искусство в ней — облик: 738, «коснись этой телки — почувствуешь природу, взгляни — почувствуешь искусство, подумай — поймешь, в чем их единство». От нехитрых острот мы постепенно поднялись до философских проблем. Читатель, вам не захотелось попробовать к этим двадцати восьми вариациям одного и того же парадокса приискать еще и двадцать девятую? Если да, то вы восприняли это стихотворение так, как воспринимал его античный читатель.

(Заметим: описания в эпиграмме нет, только впечатление. Опущена ли голова у телки, повернута ли, поднята

ли, мы не знаем. Статуя не сохранилась, и ни одна из этих эпиграмм не поможет историкам искусства представить, как она выглядела. Считается, что греки мыслили пластическими образами. Может быть, но когда эти образы нужно было выразить словесно, греки мыслили риторическими фигурами. Так и здесь: образ — один, да и то не слишком ясный, а словесных конструкций вокруг него — двадцать восемь, одна другой контрастнее. Вот что такое настоящая риторика, царица словесных наук.)

Возьмем другой пример: эпиграмму о Дамиде, Пигрете и Клейторе. Это три брата, три охотника, добычу свою они ловят в трех стихиях, один — птиц, другой — зверей, третий — рыб, у всех для ловли одно орудие — сети, но пользуются они ими каждый по-своему; и вот они приносят свои сети и добычу богу, чтобы тот не оставлял их своей милостью и впредь. Как написать об этом тринадцатью различными способами? Антология предлагает стихотворения VI, 11—14, 16, 179—186 (заметьте, что иногда один и тот же автор писал по нескольку вариаций, как бы состязаясь сам с собой). Может быть, кому-нибудь будет интересно дать себе отчет, чем одна вариация отличается от другой.

Вот третий пример: сюжетная эпиграмма о том, как жрец Кибелы столкнулся в пещере со львом, ударил в бубен и так напугал льва, что тот убежал: VI, 217—220, четыре вариации. И так далее: при желании таких подборок можно найти немало. И читать греческую Антологию можно двояким способом. Если читателю интереснее поэты, чем стихотворения, — он раскроет указатель авторов и будет выборочно читать стихи Симонида, Леонида, Асклепиада, Мелеагра, Филодема, стараясь найти между стихами каждого поэта сходство и по нему составить представление об облике автора: часто это возможно (но не всегда). Если же читателю интереснее стихотворения, чем поэты, — пусть читает подряд, пробираясь между похожими друг на друга стихами и стараясь

найти между ними разницу, ради которой они когда-то были написаны.

Всякое стихотворение кажется читателю чудом: жизнь встретилась с поэтом и внушила ему поэтическую мысль именно в данной неповторимой форме. Всякий поэт знает, что это не так: да, жизнь внушает мысль, но форма для этой мысли приходит та, которая давно стала традиционно-привычной для подобных мыслей. В цирке хороший фокусник показывает людям чудеса и публика аплодирует. А очень хороший фокусник после этого поворачивается к публике боком и демонстрирует разгадку своих чудес — скрытые резинки и припрятанные платки и шарики. Древнегреческие поэты были очень хорошими фокусниками: они не боялись открывать перед публикой лабораторию своих чудес. Особенно это видно на таких книгах, как Палатинская Антология.

P. S. *Греческие эпиграммы размером подлинника переводились на русский язык с начала XIX в. Три сборника под заглавием «Греческая эпиграмма» вышли в 1935, 1960 и 1993 гг. Цитируемые здесь переводы — из этого накопленного общими усилиями запаса. Эпиграммы в этих изданиях были расположены по отдельным авторам — согласно с романтическим убеждением, что творческая личность в поэзии — главное, а безличная жанровая традиция — не главное. Потом впервые было предпринято издание избранных эпиграмм Палатинской Антологии, сохраняющее тематический план оригинала; покамест оно так и не вышло. Предисловием к нему и должна была быть эта статья.*

АВСОНИЙ И ЕГО ВРЕМЯ

Авсоний — не знаменитое имя. Современный человек обычно знает из римской поэзии — кто по переводам, кто понаслышке — Вергилия, Горация, Овидия; во вторую очередь — лириков Катулла, Тибулла, Проперция, сатириков Марциала и Ювенала; до Авсония эти знания не доходят, о нем приходится наводить справки. Эти справки неизменно начинаются словами: «Поэт эпохи упадка Римской империи — IV в. н. э.»

«Поэт эпохи упадка» — это уже характеристика, задающая отношение к образу, о какой бы культуре ни говорилось. Во-первых, это отношение снисходительное: мы чувствуем себя наследниками всех эпох расцвета и мерим все иные эпохи не иначе как этой меркой,— предполагается, что все поэты других эпох ощущали эту свою неполноценность и страдали от нее. Во-вторых, это отношение сочувственное: кто обречен на гибель, тот обычно вызывает сочувствие, а иногда даже кажется, что из своей переходной эпохи он мог не только видеть былой расцвет собственной культуры, но и угадывать черты будущих культур, то есть в конечном счете — нашей.

Авсоний с таким представлением о себе не смог бы согласиться. Для своей эпохи, для IV в. н. э., у него нет ни одного худого слова и ни одной худой мысли. Время

расцвета римской культуры для него не кончалось: он и его современники принадлежат к ней в такой же мере, как Вергилий и Овидий. Конечно, Вергилий и Овидий были первостроителями. Но ведь дом строится не ради стройки, дом строится для того, чтобы в нем жить. И Авсоний сознает себя в этом доме законным и рачительным хозяином, поддерживает в нем блеск и время от времени по-новому переставляет мебель. Никакой приближающейся гибели он не чувствует и эпоху свою переходной не считает. Все окружающие его ценности — вечные. Не нужно тревожиться из-за того, что сосед может оказаться жаден или развратен, что при дворе случаются смуты, а на войне — поражения: воспитанный человек этого просто не замечает и тем более не отмечает в своих стихах. Не нужно и воображать, будто по ту сторону этого мира существует иной, ради которого следует отрешиться от этого. Конечно, о таком мире говорят и Пифагор, и Платон, и святая церковь, и, только памятуя о нем, можно правильно вести себя в жизни. Но все-таки жизнь свою мы живем в здешнем мире, его мы унаследовали прекрасным от наших отцов и таким же прекрасным должны оставить потомкам, а они нам скажут спасибо.

Чтобы понять и оценить такое мироощущение и те способы его выражения, которые находил Авсоний, нужно представить себе то время и ту среду, в которой он жил и работал.

1

Падение Римской, империи — понятие растяжимое. Его относят и к религиозному кризису I в. н.э., когда явилось христианство, и к социальному кризису III в., когда рабство стало уступать место новым формам общественных отношений, и к национальному кризису V в., когда большая часть римского Запада оказалась за-

селена германцами. А конец его можно отнести и к XV в., когда пал Константинополь, и даже к XIX в., когда при Наполеоне перестала существовать Священная Римская империя, возрожденная когда-то Карлом Великим.

Но содержание понятия «падение Римской империи» вполне реально. Это действительно был самый большой исторический перелом в истории Европы. Она вступила в IV в. городской цивилизацией античности, а вышла из VI в. сельской цивилизацией средневековья. Это было главное; все остальное — и принятие Европой христианства, и подчинение варварскому владычеству, и то, что работники в полях стали считаться не рабами, а крепостными, — все это было лишь второстепенными подробностями. Важно было то, что путь развития, который нащупала для себя средиземноморская Европа на заре античности и по которому шла она тысячу лет, привел в тупик. Нужно было искать новый путь; а для этого нужно было сперва сделать несколько шагов назад, чтобы выйти из тупика. Эти несколько шагов и пришлись на три столетия — IV, V, VI века; они-то обычно и значатся в истории как «закат античной культуры».

Античность была городской цивилизацией, но античный город не был похож на современный. Это был не центр производства, а центр потребления. Производила деревня. Деревня могла обойтись без города, город без деревни не мог. В город сселялись люди, достаточно имущие для того, чтобы не жить трудами рук своих, а пользоваться тем, что производила деревня, — руками рабов (все реже), арендаторов (все чаще) или свободных крестьян, не важно, — пользоваться со всем материальным и духовным комфортом городского общежития. Конечно, вокруг них и их челяди в городах скапливались во множестве и ремесленники, и торговцы, но большинство городского населения жило праздно. Досуг ценился как высшее благо свободного человека: именно здесь он чувствовал себя носителем культуры, физиче-

ской и духовной. Физическую культуру в греческой половине империи представляли гимнасии (площадки спорта), в латинской — бани (клубы отдыха); духовную культуру — цирк и театр с их зрелищами, а для верхов — также и ученые светские разговоры и словесные упражнения. Авсоний был уроженцем и гражданином одного из таких городов — Бурдигалы в Галлии, нынешнего Бордо, — и любил его именно за это.

В классической античности такие города были самостоятельными и тратили силы на междоусобные войны. В поздней античности такие города стали ячейками больших государств, бравших с них налоги и поддерживавших в них и между ними мир. Последним и самым большим из этих государств была Римская империя. Пять с лишним тысяч городов были рассеяны по ее пространству (небольшие, не крупнее нынешнего районного городка), а центром их сети был Рим. Самые видные из них, числом два десятка (начиная Римом и кончая Бурдигалой), воспеты Авсонием в цикле стихотворений «О знаменитых городах». Средства таких городов тратились теперь не на междоусобицы, а на поддержание центральной власти и на прокорм нетрудового городского населения: в одном Риме бесплатные пайки получала десятая часть горожан. Имущим гражданам («куриалам», из которых составлялись городские советы — «курии») становилось все труднее сводить концы с концами; нужны были императорские указы, чтобы они не бросали городов и не удалялись в поместья или на государственную службу. На рост налогов деревня отвечала сокращением производства, на давление центральной власти провинции отвечали попытками отпадения. В III в. социально-экономический кризис перерос в политический: за 50 лет сменилось свыше 20 императоров (не считая провинциальных узурпаторов), почти все они погибли насильственной смертью. Из кризиса империю вывели в начале IV в. императоры Диоклетиан и затем Константин, полностью реорга-

низовав ее и этим продлив ее существование на 200 лет. На эту полосу временной стабилизации и приходится долгая жизнь Авсония. Она заполняет собой весь IV век, начинаясь в первом его десятилетии и кончаясь в последнем.

Поздняя Римская империя — государство с властью централизованной и сакрализованной. Император был самодержавен и считался священным: сам он носил титул «августа», соправитель (наследник) его — титул «цезаря», к нему обращались «ваша святость» и «ваша вечность», перед ним преклоняли колени, его церемониальный выход в диадеме и пурпуре обставлялся с театральной пышностью. Все службы, связанные с императором, назывались «священными». Двор императора образовывали его «спутники» — одновременно и друзья, и чиновники, и слуги. Со звания такого «спутника» начинал свою неожиданную придворную карьеру и Авсоний. Избранные из этих «спутников» составляли императорский совет (консисторий), главным лицом в котором был «начальник ведомств», нечто вроде первого министра. Сами «ведомства» были организованы на военный лад, чиновники делились на «когорты», подробнейшая табель о рангах различала чины «знатнейшие», «сиятельные», «почтеннейшие», «светлейшие», «совершенные» и «превосходные». Низшие кадры вербовались из грамотного простонародья, высшие — из сенатского сословия: сенат продолжал существовать параллельно ведомственному аппарату, реальной власти он не имел, но пользовался огромным традиционным почетом — звание консулов, годичных председателей сената, считалось пределом общественной карьеры, и мы увидим, как этим званием будет гордиться Авсоний. Содержание этого гражданского войска тяжелым бременем лежало на податном населении.

Империя делилась на четыре префектуры, префектуры — на диэцесы, диэцесы — на небольшие провинции; гражданские их наместники назывались префектами,

викариями, пресидами и т. д., военные наместники — комитами и дуксами (будущие «графы» и «герцоги»). Авсонию пришлось побывать «префектом Галлий» — под его началом были и собственно Галлия, и Испания, и Британия, а под началом его ближайших родственников — и северная Африка, и Иллирик. Город Рим управлялся особым «префектом Города»: среди занимавших эту должность были многие друзья Авсония. В провинциальных городах по-прежнему заседали курии (в стихах они иногда величаются «сенатами»), но лишь затем, чтобы куриалы круговой порукой обеспечивали поступление налогов. Северной границей империи были Рейн и Дунай, восточной — Евфрат и Сирийская пустыня, южной — Сахара, западной — океан. На всех границах она подвергалась натиску «варварских народов»: на Рейне — германцев, на Дунае — готов, на Евфрате — персов. Чтобы противостоять этому натиску, императоры обычно правили империей вдвоем: один — восточной половиной из Константинополя, другой — западной из Треверов (Трир) или Медиолана (Милан); Рим оставался «священным городом», куда император являлся лишь для праздников. Войско, пограничное и тыловое, достигало 600 тысяч, если не более; содержание его все больше истощало государство.

Единению империи служили не только материальные, но и духовные средства. Поздняя Римская империя была христианской. Вера городского простонародья восточного Средиземноморья стала верой императора и империи, из религии мучеников христианство превратилось в религию карьеристов. Христианство было удобно для императоров тремя особенностями. Во-первых, это была религия нетерпимости: этим она гораздо больше соответствовала духу императорского самодержавия, чем взаимотерпимые языческие религии. Во-вторых, это была религия проповедующая: этим она открывала больше возможностей воздействия на общество, чем другие, менее красноречивые. В-третьих, это

была религия организованная: христианские общины поддерживали друг с другом связь, христианский клир складывался во все более отчетливую иерархию по городам, провинциям и диэцесам. Неудобством было то, что христиан было мало; но императорская поддержка решила дело, и к концу IV в. каждый добропорядочный гражданин считал себя христианином. Язычество держалось лишь в крестьянстве из-за его отсталости и в сенатской знати из-за ее высокомерия; а попытки языческой реакции (при Юлиане Отступнике в 361—363 гг., при узурпаторе Евгении в 392—394 гг.) остались безрезультатны. Неудобством было и то, что христианство раскалывалось на секты, раздираемые догматическими спорами; но и здесь императорское вмешательство помогло — под его давлением была выработана компромиссная редакция символа веры («никейская»), утвердившаяся как «правоверная», — по крайней мере, на западе империи. Авсоний, конечно, христианин, но к религиозным спорам он глубоко равнодушен. К концу IV в. союз между империей и церковью уже был тверд, и епископы в городах были не менее прочной, а часто даже более прочной опорой, чем гражданские и военные наместники. Но разрастающийся церковный штат образовывал уже третью нетрудовую армию, давившую собою общество.

Это напряжение оказалось непосильным. В IV в. империя еще держится, в V в. она сломится, в VI в. остатки античной городской цивилизации будут ассимилированы складывающейся сельской цивилизацией средневековья. В IV в. границы еще крепки, и императоры справляют триумфы в честь пограничных побед. В 376 г. открывается перед готами дунайская граница, и они опустошают Балканский полуостров, а потом Италию; в 406 г. открывается перед западными германцами рейнская граница, и франки, бургунды, вандалы, готы постепенно завладевают Галлией, Испанией, Африкой. В 410 г. Рим разграбят готы Алариха, в 455 г. —

вандалы Гензериха. Военные силы империи покинут Запад, административная машина рухнет, церковь переключится на сотрудничество с германскими вождями. Римские императоры сделаются марионеточными фигурами в руках варварских военачальников и с 476 г. перестанут провозглашаться совсем. Константинопольские императоры в VI в. еще отобьют и воссоединят с империей Италию и северную Африку, но лишь на недолгие годы. После этого Западная Европа останется достоянием германских королей и латинских епископов: наступят «темные века» раннего средневековья.

Когда Авсоний умирал, до германских вторжений в Галлию оставалось каких-нибудь десять лет. Его внук сам их пережил и оставил о них скорбные воспоминания в стихах. Авсоний не думал о таком будущем. Более того, доживи он до этих лет, он мог бы не заметить готской оккупации Галлии точно так же, как при жизни не заметил готской оккупации Балкан. Даже если бы нашествие разорило его, ему бы пришлось лишь оживить в сознании другие заветы своей культуры — о довольстве малым, о независимости от мира и т. п. Культура у него была не в библиотеке на вилле, которую можно было разграбить, а в голове: он мог бы сказать, как древний мудрец: «все мое — при мне». Внук его не мог — потому что он не был, а Авсоний был человеком школы.

2

Школа была таким же средством, используемым империей для духовного единения распадающегося общества, как и христианская церковь. Не всегда эти два средства сосуществовали мирно: то и дело церковь к школе и школа к церкви относились с подозрением и осуждением. Но главное дело римской школы было то же самое: она учила разнородное население империи об-

щему образу жизни и общему образу мыслей. Конечно, влияние школы было уже: церковная проповедь обращалась к каждому человеку, будь то даже полуграмотный бедняк, школьные уроки захватывали лишь тех, у кого хватало средств и времени получить образование. Зато влияние школы было глубже: проповедь учила дорожить вечной жизнью, школа объясняла систему ценностей здешней, земной жизни — давала тот общий язык культуры, который необходим людям для взаимопонимания. Образованием определялась принадлежность человека к высшему привилегированному слою общества: ученый-вольноотпущенник (таких было много) чувствовал себя выше главнокомандующего, выбившегося из неученых солдат, а потомок галлов ритор Авсоний — выше недоучки из чистокровных римлян.

Высшей ценностью в системе ценностей античной школы и античной культуры было слово; высшим умением — красноречие. Не раз в последующие века поздняя античная культура подвергалась жестокому осуждению за этот, как казалось потомкам, культ показного суесловия. Это осуждение несправедливо. Для грека и римлянина слово всегда было едино с мыслью, а мысль — с делом. Романтику, утверждающему, что «мысль изреченная есть ложь», античный человек ответил бы: если мысль не может найти точного выражения в ясном слове, значит, это — неясная мысль, то есть — плохая мысль. Если человек хорошо говорит — стало быть, он ясно мыслит; если человек ясно мыслит — стало быть, он правильно отличает добро от зла; хорошее слово есть даже более верный признак добродетельного человека, чем хорошее дело, потому что хорошему делу могут помешать обстоятельства, а хорошему слову не может помешать ничто.

Слово ценилось античностью потому, что оно позволяло человеку свободному и досужему полностью раскрыть свою общечеловеческую природу и в этом почувствовать свою связь с другими такими же членами общества. Поэтому именно вокруг словесности, вокруг

слова как средства общения и взаимопонимания строилась вся образовательная программа античной школы. Никакие специальные знания в эту программу не входили — ведь специализация не сближает, а разобщает людей. Арифметика в начальной школе, история и география в средней, право и философия в высшей — все это входило в круг образования лишь теми начатками, которые были достаточны для повседневной жизни да для того, чтобы читать и понимать классическую литературу. Для всего остального — например, строительного искусства, медицины или углубленного изучения той же философии и права — специальных школ не было, здесь каждый учился у кого хотел и как хотел.

Начальной школой была школа «литератора», средней — школа «грамматика», высшей — школа «ритора»: первая учила простой грамоте, вторая — пассивному владению словом, то есть чтению авторов, третья — активному владению словом, то есть сочинению речей и других словесных упражнений. Начальная школа была практически общедоступна, плата «литератору» была не больше, чем плотнику или каменщику (зато и уважения к нему было не больше); средняя школа была дороже вчетверо, высшая — впятеро, и здесь могли учиться лишь люди состоятельные, из семей не ниже куриальских. И чтение, и сочинение практиковалось, по крайней мере в идеале, и на греческом и на латинском языках: среди преподавателей Бордо, которым посвящал свои стихи Авсоний, мы находим и греческих и латинских грамматиков и риторов. Изучение греческого языка в латинской части империи уже приходило в упадок: в послании к внуку Авсоний признается, что ему редко доводилось перечитывать греческих поэтов, читанных на школьной скамье. Однако греческим языком он владеет и даже пишет на нем маленькие стихотворения.

Грамматическая школа имела уклон более научный, риторическая — более художественный. У грамматика занимались чтением и комментированием классических

писателей, прежде всего — великой четверки: Вергилия, Теренция, Саллюстия, Цицерона; комментарии относились к языку, стилю, источникам, к реалиям мифологическим, историческим, географическим, бытовым, к морально-философскому истолкованию произведений: иногда они разрастались в обширные исследования. У ритора занимались, во-первых, теорией красноречия (учение о подаче материала и аргументации; учение о расположении материала во вступлении, изложении, обсуждении, заключении; учение о трех стилях речи и о трех средствах возвышения стиля — отборе слов, сочетании слов и фигурах слов; учение о запоминании и исполнении речи), во-вторых, разбором образцов для подражания (прежде всего, речей Цицерона) и, в-третьих, ораторскими упражнениями — «декламациями» на задаваемые темы (двенадцать видов подготовительных «прогимнасм» и два основных вида — совещательная «свазория» и судебная «контроверсия»). Грамматики и риторы относились друг к другу с некоторой ревностью, но в целом жили мирно и сознавали, что делают общее взаимодополняющее дело.

Вся эта программа словесного образования, и теоретического и практического, на первый взгляд кажется совершенно оторванной от жизни. Но это не так. В теоретическом плане они обеспечивали то единство (хотя бы на самом элементарном уровне) идейных взглядов и художественных вкусов, без которого невозможно никакое общество. И ученый богач, и полуграмотный обыватель одинаково чтили как образец красоты «Энеиду» Вергилия: один видел в ней впятеро больше, чем другой, но не отвергал ничего из того, что видел другой, а это очень важно. В практическом же плане риторическое образование было необходимо для государственной службы. Мы видели, каким бюрократическим аппаратом держалась империя; чтобы этот аппарат себя оправдывал, нужно было, чтобы и отчеты, поступающие снизу, и директивы, поступающие сверху, были ясны

и выразительны; а для этого нужно было, чтобы чиновники всех инстанций хорошо владели словом. Поэтому не приходится удивляться, что государственная власть относилась к школьному делу очень внимательно. Грамматики и риторы были освобождены от налогов и повинностей (это много значило), в каждом городе несколько школ содержалось на общественный счет, императорские чиновники следили не только за благонравием школяров, но и за их успехами, намечая лучших для государственной службы.

Отношение христианской церкви к римской школе было (казалось бы, неожиданно) терпимым. Христианство было религией Писания, церкви нужны были грамотные и образованные люди, сочинение проповедей требовало знания риторики, а все это давала школа. Конечно, тревожило то, что в школе читались языческие писатели и в каждой строке поминались языческие боги; но эти мифологические образы и для самих язычников давно уже стали лишь привычными декоративными фигурами: Юпитер, которого чтил философ и которому приносил жертву гражданин, имел мало общего с Юпитером, о чьих любовных похождениях рассказывал поэт. Христианство об этом помнило, и христианин IV в., сочиняя стихи, пользовался в них всем арсеналом мифологии с таким же легким сердцем, как христианин XVII в. Поэтому не нужно удивляться (как удивлялись романтически прямолинейные филологи прошлого), что Авсоний мог одинаково патетично писать и «Пасхальную молитву» и «Распятого Купидона». Разумеется, Авсоний был христианином, как всякий лояльный гражданин, однако не чувствовал никакой потребности каждое свое поэтическое высказывание сопровождать исповеданием символа веры.

Пока держалась империя, держалась и риторическая школа; а пока держалась риторическая школа, на нее опиралась вся литература этого времени, и особенно – поэзия.

Стихотворство не входило в программу риторических упражнений: античность помнила, что «ораторами делаются, а поэтами рождаются». Но, конечно, в школьной обстановке культа слова любая попытка сочинять стихи могла только приветствоваться. Умение владеть стихом было такой же приметой образованного человека, как, скажем, умение писать письма, и поэтому поздняя античность оставила нам не только великое множество писем (отменно изящных и отменно бессодержательных), но и великое множество стихов. Большинство этих стихов анонимны. Над некоторыми сохранились имена авторов, но обычно они нам ничего не говорят. Но среди этих безымянных и безликих авторов, чьи произведения определяют в совокупности картину эпохи, все же выделяются несколько фигур, которые нам хочется назвать личностями, — потому ли, что в их произведениях можно угадать индивидуальные сочетания тематических и стилистических вкусов и предпочтений, потому ли просто, что они прямо сообщают в стихах что-то о своей жизни и своем характере. В четырех поколениях между серединой IV в. и началом VI в. таковы Авсоний, Клавдиан, Рутилий Намациан, Аполлинарий Сидоний, Драконтий, Боэтий. И среди них не только самый старший, но и едва ли не самый интересный — Авсоний.

3

Авсоний был порождением этой риторической школы и связал с нею всю свою жизнь. Ему выпала счастливая судьба: он прошел дорогу, открытую в римском обществе для ритора, от первых шагов до самых верхов. Это испытание счастьем он выдержал — карьера не изменила его характера, он настолько постоянен в своем душевном складе, что по его стихам часто невозможно определить, когда они написаны: в преподавательской

молодости, на придворной службе или на покое в поместье. Он всюду сумел остаться верен своему благодушному образу.

Его жизнь мы знаем лучше, чем жизнь многих гораздо более значительных античных писателей. Это потому, что Авсоний много и охотно писал о самом себе и своих близких — как в стихах, так и в предисловиях и пояснениях к ним. Отчего возникла у него такая склонность, — это тоже очень любопытно; но об этом речь будет дальше.

Авсоний родился около 310 г. в Бурдигале (Бордо), в галльской провинции Аквитании. Отец и мать его были богатыми людьми, располагали наследственными поместьями, то есть принадлежали к сословию куриалов: отец был членом курии даже не в одном, а в двух городах. По происхождению они были галлами, но Галлия давно романизировалась, даже крестьянство перешло с местного кельтского языка на латинский, а галльская знать давно уже приобщилась к греко-латинской культуре самого высокого качества. Гуманитарные интересы в семье Авсония сложились уже в предыдущих поколениях: отец поэта Юлий Авсоний был известным врачом, а дядя поэта по матери Эмилий Магн Арборий — преподавателем риторики с такой хорошей репутацией, что император Константин пригласил его из Галлии в Константинополь наставником своему сыну.

Окружение молодого Авсония описано им самим в двух больших циклах эпитафий — «О родных» и «О преподавателях Бурдигалы». Перед нами большая патриархальная семья с разветвленными родственными связями и развитая школа, в которой среди преподавателей были более и менее талантливые, более и менее удачливые, часто соперничающие, но обычно понимающие друг друга. Здесь Авсоний прошел все словесные науки и около 334 г. сам приступил к преподаванию — сперва грамматики, потом риторики. Ему приходилось выступать и практическим оратором (в суде), но по

складу характера он решительно предпочитал камерную обстановку школьных занятий, где вникали в тонкости смысла классиков и щеголяли риторическими декламациями на вымышленные темы.

Преподавание в Бурдигале продолжалось тридцать лет — с 334 по 364 г. Весь этот длинный промежуток Авсониевой жизни для нас почти пуст. В империи несколько раз менялась власть, смуты по этому поводу захлестывали и Галлию, на рейнской границе Юлиан (будущий император Юлиан Отступник) вел войны с германцами, но в школах Бурдигалы этим не интересовались. Круг общения Авсония в эти годы рисуется все теми же стихами «О преподавателях Бурдигалы»; быт его — стихами цикла «Круглый день». Правда, быт в «Круглом дне» не столько реальный, сколько идеальный: изображен только досуг, столь дорогой античному человеку, занятий нет, и мы даже не уверены, преподавал ли Авсоний в это время еще в школе в Бурдигале или уже во дворце в Треверах. Жену себе Авсоний взял в том же кругу провинциальной знати. Она родила ему троих детей, старший ребенок умер в младенчестве, а второй сын Гесперий и потом муж дочери Талассий стали самыми близкими Авсонию людьми до последних лет. Жена его скончалась молодой, лет через десять после свадьбы, потом Авсоний помянул ее одним из самых нежных стихотворений «О родных». В эти бурдигальские годы Авсоний начинает писать стихи: к этому времени относится стихотворение на смерть сына-первенца и, по-видимому, значительная часть эпиграмм (некоторые из них посвящены жене). Можно думать, что как образцы для школьных упражнений в это время было написано и большинство стихотворений, составивших потом сборник «Эклоги».

Авсонию было лет пятьдесят пять, когда судьба его круто изменилась. В 364 г. власть над Западом получил император Валентиниан II. Главной его заботой был отпор германцам на рейнской границе, главной

резиденцией — Треверы (Трир) в северной Галлии на реке Мозеле (Мозелле). У Валентиниана рос сын и наследник Грациан; преподавательская слава Авсония уже разошлась по всей Галлии, и император пригласил его в Треверы воспитателем Грациана. Провинциальный словесник вдруг оказался при дворе, больше напоминавшем военный лагерь. Император «ненавидел всех хорошо одетых, образованных, богатых и знатных» (мрачно замечал историк Аммиан Марцеллин); найти с ним общий язык было нелегко. Авсоний это сумел: риторика научила его обращаться с людьми. Воспитателем он пробыл десять лет, Грациана обучил и грамматике и риторике, от императора получил придворный чин «спутника», от сената чин «квестора».

Как кажется, Валентиниан имел намерение поручить Авсонию и стихотворное прославление своих германских побед: в 368 г. он взял и Авсония, и малолетнего Грациана сопровождать себя в зарейнском походе. Но Авсонию удалось убедить императора, что его призвание — не панегирики, а развлекательные стихи: в этой поездке он написал для забавы двора два изощренных стихотворения — ученый «Гриф о числе три» (по поводу вопроса, сколько чаш следует пить на пиру) и «Свадебный центон» с традиционно-непристойной концовкой, весь составленный из полустиший пристойнейшего из поэтов — Вергилия. Этим приемом он не только продемонстрировал свою эрудицию, но и уклонился от опасного соперничества с императором, который собирался и сам писать эпиталамий на ту же свадьбу. Написать лучше императора было рискованно, написать хуже, вероятно, было очень трудно; а тут Авсоний мог сказать: «Если получилось лучше — это вина Вергилия, а не моя». В награду Авсоний получил из добычи германскую пленницу Биссулу, про которую написал несколько маленьких стихотворений; а возвращаясь из похода в Треверы (уже отдельно от двора), он описал свое плавание по Мозелле в большом стихотво-

рении «Мозелла» — самом известном своем произведении.

В 375 г. Валентиниан умер, императором стал воспитанник Авсония Грациан. Ему было 16 лет, государственными делами он не интересовался, а увлекался охотой и верховой ездой. Но воспитание кончилось, начались награды. Из придворного развлекателя Авсоний сразу стал одним из первых лиц при дворе; его друзьями и адресатами посвящений его стихов делаются крупнейшие должностные лица в государстве — Флавий Сиагрий, Дрепаний Пакат, Григорий Прокул, Петроний Проб. К сожалению, все эти фигуры остаются для нас безликими, кроме разве что римского сенатора-оппозиционера Симмаха, лучшего прозаика своего времени. Сам Авсоний назначается префектом Галлий, его дряхлый отец — викарием Иллирика, зять — проконсулом Африки, сын — верховным наместником Италии, Иллирика и Африки, племянник — начальником императорских имуществ. В течение четырех лет половина империи фактически была уделом Авсониева семейства; к чести римского административного аппарата, она почти не почувствовала над собой этой дилетантской власти. Венцом Авсониева величия было звание консула — самое почетное (и самое безвластное) во всей имперской иерархии. Семидесятилетний Авсоний получил его в 379 г., сочинил по этому случаю две или три молитвы в стихах, составил «Летопись» всех римских консулов от начала республики до собственного года и произнес «Благодарственную речь» императору Грациану, полную самых гиперболических славословий.

Несколько лет после этого он делит время между треверским двором и своими имениями в окрестностях Бурдигалы. В 383 г. при военном перевороте погибает император Грациан: после этого Авсоний окончательно удаляется на покой. Тщеславие его было удовлетворено с избытком, к интригам он вкуса не имел, со всеми поддерживал добрые отношения, неустанно благодарил

в стихах судьбу за свою счастливую долю и смотрел на мир благодушными глазами по заслугам награжденного человека.

В своих аквитанских имениях (довольно скромных по тогдашним меркам) он живет дачником — городские заботы и сельское хозяйство для него одинаково докучны. Впервые в жизни обретя вожделенный досуг, он пишет очень много стихов. Он подводит итог прошлому в мемуарных циклах «О родных» и «О преподавателях», дорабатывает и дополняет свои старые эклоги и эпиграммы, сочиняет в том же духе давних школьных упражнений новые циклы: «Эпитафии героям Троянской войны», «О двенадцати цезарях» с продолжением, «О знаменитых городах», «Технопегнии», «Действо семи мудрецов». Он хозяйственно группирует старые и новые стихи в сборнички, снабжает их предисловиями и посвящениями, рассылает друзьям. О читателях он не думает, он пишет только для своих знакомых, он — принципиальный дилетант. Но в античной рукописной культуре ничто интересное не может быть скрыто от публики: любопытствующие переписывают Авсониевы стихи у его друзей, дают переписывать своим друзьям, слава о них расходится все шире, и наконец сам император Феодосий побуждает Авсония в его уединении собрать и издать полный свод его стихов. И старый поэт охотно повинуется.

Здесь, на покое, у него намечается новый круг знакомых: соседи по аквитанским поместьям, которым он пишет стихотворные послания — самые живые из его поздних произведений. Это главным образом трое: Аксий Павел, тоже ритор и поэт-любитель; Феон, закоренелый сельский хозяин, над которым Авсоний добродушно подсмеивается; и, наконец, Понтий Павлин, молодой поэт, любимый ученик Авсония, вместе с ним когда-то служивший при Грациане. Этот Павлин принес старому учителю огорчение, омрачившее последние годы Авсония. Павлин был христианином нового скла-

да — экстремистом: христианство означало для него переоценку всех традиционных ценностей, уход от мира, монашество, священнослужительство; после смерти он будет причтен к святым. Авсонию такой склад ума был совершенно непонятен: для него христианство венчало привычную культуру, а не отменяло ее. Когда Павлин уехал искать уединения из Аквитании в Испанию, Авсоний посылает ему вслед послание за посланием, одно другого трогательнее, и годами тщетно ждет ответа. Но связь между провинциями была трудна, письма не доходили до Павлина. Когда он наконец их получил, то ответил Авсонию пространным стихотворным же посланием с подробным исповеданием своего нового миросозерцания. Дошло ли это ответное послание до Авсония, мы не знаем. Около 394 г. старый ритор умер.

Здесь, в последних своих посланиях к Понтию Павлину, Авсоний единственный раз неожиданно перекликается с русской поэзией: Ф. И. Тютчев взял эпиграфом к своему стихотворению «Певучесть есть в морских волнах, / Гармония в стихийных спорах, / И стройный мусикийский шорох / Струится в зыбких камышах...» латинскую строку без имени автора: «Est in arundineis modulatio musica ripis». Это — строка из начала последнего послания Авсония к Павлину:

Вот и в четвертом письме я несу к тебе те же упреки,
Твой охладелый слух тревожа ласковой речью,
Но ни единый доселе листок от друга-Павлина
Мне не порадовал глаз начертаньем приветного слова.
Чем заслужили отверженье это несчастные строки,
Долгим таким и надменным таким презреньем казнимы?
Недруга недруг — и тот на своем привечает наречьи
Грубом, и слово привета звучит средь лязга оружий.
Камни дают человеку ответ; от сводов пещеры
Звук отлетает; леса оглашаются призрачным эхом;
Стонет прибрежный утес; ручей лепечет журчащий;
Колкий кустарник шумит жужжаньем гиблейского роя;
В береговых камышах пробегает мусический трепет,
И с верховым ветерком сосновая шепчется хвоя...

Вряд ли Тютчев когда-нибудь держал в руках стихи Авсония (хотя удобное массовое издание с параллельным французским переводом вышло лишь за двадцать с небольшим лет до того). Скорее всего, он прочитал их в «Истории французской литературы» Ж. Ампера (1839), где об этих строках говорилось: «Их прелесть и музыкальность напоминают Грея или Ламартина. Такие находки у Авсония — редкость...» и т. д. У Ампера эта цитата — не в главе об Авсонии, а в главе о его христианском адресате Павлине Ноланском; это могло подсказать Тютчеву дальнейшее движение мысли в его стихотворении по направлению к антитетической реминисценции из Паскаля. Потом Авсония полюбил В. Брюсов (как своего предшественника, «римского декадента»), но в этом уже не было ничего удивительного; а больше об Авсонии в России (как, впрочем, и на Западе) никто, кроме узких специалистов, не вспоминал.

4

Авсоний пришел в поэзию на готовое. Он твердо знал: все, что можно сказать, уже сказано наилучшим образом поэтами-классиками и теперь осталось только использовать их удачи, комбинировать их находки, доводить до предела их приемы. Поздняя культура античности, к которой он принадлежал, с редкой остротой чувствовала то, что поздняя культура нового времени назовет «чужим словом»: нет на свете слов, созданных только для данного предмета, все слова у поэта — уже побывавшие в употреблении. Но для Авсония это не трагедия (как было бы для поэта-романтика) и не привилегия (как было бы для поэта-эпигона) — для него это стимул к большой и ответственной работе. Пусть все жанры, в которых он работал, — несерьезные, пустяковые; но работал он в полную меру своих сил, небрежность его была притворной, и следы многочисленных

переработок им своих стихов остались даже в дошедших до нас поздних копиях.

Пусть все слова поэта уже побывали в употреблении и сохранили следы прежних применений — не нужно стесняться этих следов, наоборот, нужно использовать их так, чтобы и они работали на новую цель. Одно из самых прославленных (не лучшей славой) произведений Авсония — это «Свадебный центон» из полустиший Вергилия. Весь эффект его состоит в том, что смысл полустишия в новом контексте воспринимается на фоне смысла его в старом контексте. Вначале, в описании пира, старые контексты чинно подпирают своим авторитетом новые контексты, а в конце, в описании дефлорации, они вступают с новыми в такой контраст, что читатель не знает, смеяться ему или негодовать. Было бы, конечно, лишь красивым преувеличением сказать, будто вся поэзия Авсония — это сплошной исполинский центон. Конечно, его стихи густо насыщены оборотами, заимствованными из поэтов-классиков, но не гуще, чем у других поздних латинских поэтов. Зато можно не сомневаться: если у другого поэта такая реминисценция могла быть случайной, невольной (в конце концов, круг словосочетаний, пригодных для такого-то места в стихе, всегда ограничен), то у Авсония, знавшего все строки Вергилия наперечет, случайность исключена. И если у него в «Круглом дне» хозяин будит сонного раба горациевскими стихами из высокой мифологической сцены, а в панегирической эпиграмме 29 о статуе Валентиниана II (брата Грациана) говорится вергилиевскими словами, сказанными о статуе Приапа, — то это, конечно, сознательный художественный расчет.

Комбинировать жанры прежних поэтов в новые сочетания Авсоний любил меньше. Соединение школьной афористики с драматической формой мы находим в «Действе семи мудрецов», соединение школьной дидактики с описательной поэзией — в «Знаменитых городах» (стихи о них написаны по книгам — сам Авсоний,

мы знаем, всю жизнь не покидал Галлии), соединение описательной поэзии с панегириком (уже почти традиционное) – в «Мозелле». Такие жанровые эксперименты грозили увести на слишком новый путь, а Авсоний предпочитал старые. Зато доводить каждый из традиционных приемов до предела – к этому он был всегда готов. Решив написать стихи памяти родственников, он не останавливается, пока не перебирает их всех до одного; то же и в стихах памяти преподавателей, то же и в эпитафиях героям Троянской войны, и в стихах о римских императорах и т. д. Такое тиражирование достигается тем, что Авсоний в каждом цикле берет за основу несколько устойчивых мотивов и соединяет их в разные сочетания: неповторимое соединение повторяющихся элементов каждый раз дает новый образ. Примеры этому мы скоро увидим.

Авсоний получил в наследство от предков богатый арсенал поэтических средств – и он чувствовал себя обязанным упражнять орудия этого арсенала на трудном, достойно сопротивляющемся материале. Он ищет его уверенно и настойчиво. Ярче всего это бросается в глаза в его экспериментах над стихом. Здесь его путь – гиперболизация приемов. У Гомера грамматики когда-то нашли случайную строчку, в которой первое слово было односложным, второе двусложным и так далее, до пятисложного. Им это показалось занятным, и они ее назвали «ропалической» – расширяющейся, «как палица». Авсоний написал такими – очень трудными – ропалическими строчками целую стихотворную молитву, и сама скованность формы придала ей редкую напряженность и силу выражения:

Бог Отец, податель бессмертного существованья,
Слух склони к чистоте неусыпных молитвословий,
Будь ввыси милосерд к взываниям смиренномудрых.

Дай Христе, образец стремлению недостижимый,
Царь благой, живитель усердия христоревнивцев,
Ты, Отца ипостась высокая в миродержавстве.

Дух Святой, доверши трехстолпное всеустроенье,
Дай Христа в небеси совокупно восславословить,
Нас мольбы возносить побуждая неутомимо.

Ночь взожжет пламена, светлейшие лампадоносных,
Ночь зарю породит неложную боголюбивым,
Ночь, светил в вышине блюдущая круговороты...

У Вергилия был гексаметрический стих о буре на море, для выразительности кончавшийся, вопреки правилам, односложным словом: «...вздыбилась вслед крутая гора вод». Авсоний написал такими строчками целую книгу стихов — «Технопегнии», «шутки ремесла». Здесь ни к какой выразительности и силе он не стремился, зато перебрал для концовок стиха едва ли не все мыслимые односложные существительные — их в латинском языке очень немного:

Ты, искусство, соперник богов, наставник людских дел!
Будь в угождение другу, моим легковесным строкам вождь!
Строг закон, предписавший несвойственный этим стихам склад,
Но пред твоим судом я верю, что будет поэт прав, —
Ежели шутка уместна — и в шутке бывает порой толк.

Но эти броские эксперименты были не самые интересные. Интереснее было, когда он пошел по такому же пути наибольшего сопротивления не в области стиха, а в области тематики.

Современный читатель удивляется обилию стихотворных пересказов малопоэтического материала у Авсония — таких, какие собраны в «Книге эклог»: «О сроке жизни всего живого», «О делении фунта», «О расчете своевременного деторождения», «Сколько дней в каждом месяце», «На какие числа месяцев приходятся ноны и иды», «Сколько дней между солнцестояниями и равноденствиями», «О двенадцати подвигах Геркулеса», «О четырех всегреческих играх», «Где они справлялись», «Кто их учредил», «Кто в них поминался»...

Конечно, все эти безделки — школьного происхождения: их исток — простейшая форма всякой дидактической поэзии, школьные «запоминательные стихи», дошедшие до XX в. в перечнях латинских исключений из правил или русских слов через «ять». Сочинялись они не для практического употребления — запомнить 12 месяцев просто так было, разумеется, легче, чем по стихам Авсония, — но художественный принцип здесь был общий. Однако любовь к ним Авсония объясняется не только нежной привязанностью к школьной работе. Просто Авсоний сумел разглядеть в этом самом убогом стихотворном жанре такие трудности, преодоление которых представляло художественный интерес для поэта, а для экспериментатора-поэта — тем более.

Дело в том, что в стихосложении не всякое слово можно уложить в стихотворную строку: так, слова, в которых один краткий слог лежит между двумя долгими, не могут улечься в античный гексаметр. Таково, например, было имя императора Домициана; именно поэтому Авсонию было интересно сочинить целых три стихотворения с перечислением двенадцати цезарей, чтобы ни разу не назвать в них Домициана по имени, а только описательно: «брат Тита», «лысый Нерон». В этом и была прелесть стихов-перечней для поэта-экспериментатора: в них нужно было во что бы то ни стало назвать то-то и то-то, что никак не ложилось или почти не ложилось в стих. В стихах на вольную тему это можно было обойти, заменив какой-нибудь мотив, а здесь — никак: пусть «дважды два четыре» очень неудобно сказать в стихе, но нельзя ради удобства сказать вместо этого «дважды два пять». А чем труднее формальная задача, тем лучше стихи, — эта истина была незыблемой для Авсония, как и для любого античного поэта.

Вот пример. Друг прислал к Авсониеву столу тридцать устриц; Авсоний в ответ (в послании 15) воспевает это число сперва в гексаметрах:

Десять поставь Герионов подряд и сочти все тела их,
Трижды возьми столько лет, сколько греки сражались
под Троей,
Трижды количество лун, Эолиде отмеренных Солнцем,
Ночи, сколько их есть меж старой и новой Луною,
Дни, что проводит Титан в каждом доме небесного
круга,
Годы, в какие Фенон свой путь совершает далекий,
Сроки, какие даны для служенья вестальскому чину,
Время, которое пробыл царем дарданийский потомок,
Шесть десятых числа сыновей у владыки Приама,
Дважды число мужей, амфрисийские службы блюдущих,
Весь приплод альбанской свиньи под дубовою сенью,
Столько ассов, сколько их есть в девяноста триентах,
Столько коней, наконец, сколько нужно вазатской телеге, –

а потом в фалекиях:

Пятью шесть перемножь иль трижды десять,
Иль сложи дважды пять и дважды десять,
Иль четырежды шесть и тройку с тройкой,
Иль четырежды семь и полчетверки,
Или две и еще одну десятку,
Или дюжину взять и дважды девять,
Восемь раз по четыре минус двойка,
Или дважды тринадцать плюс четыре,
Или восемь, да семь, да шесть, да девять,
Или взять дважды семь да дважды восемь,
Или (ладно, не буду больше путать!)
Тридцать штук, единица к единице.

И вот здесь-то, в поисках трудностей, и произошло главное открытие Авсония, резко отделившее его — по крайней мере в глазах нового времени — от всех его соседей по поздней античности: он ввел в стихи автобиографический и бытовой материал. Что общего у его стихов о себе, о родных, об учителях и коллегах, о своем имении, о своем времяпровождении — с теми стихами-перечнями, о которых была речь? Только одно: и в тех и в других мотивы содержания были заданы во что бы то ни стало. Если Авсоний пишет о родственнике

или друге, то он должен совершенно точно назвать и его имя, и степень родства, и общественное положение, и ступени карьеры; если он пишет о своем имении, то он не может произвольно изменить ни его названия, ни его площади, ни его разделения на пашню, луг и лес и т. д. Античность издавна ценила в «стихах на случай» умение точно и исчерпывающе сказать все, что относится к «случаю», и не сказать ничего больше. Именно таковы были эпиграммы первого классика этого жанра — Симонида Кеосского (V в. до н. э.): «Был Диофонт, сын Филона, победен на Истме и в Дельфах // В быстром беге, прыжке, диске, копье и борьбе» — и все (Палатинская антология, XVI, 3). Как трудно это давалось, виднее всего по периферийному поэтическому жанру — по эпитафиям: не тем, которые писались о вымышленных лицах и включались в антологии, а тем, которые вырезались на камнях над настоящими покойниками и должны были включать и имя, и возраст, и названия должностей. Неумелые сочинители вставляли эти сведения в традиционные формулы эпитафий механически, коверкая размер, а умелые выражались описательно, в обход стереотипов. Вот эта трудность, досадная для стиховых ремесленников, и привлекла внимание Авсония к домашней тематике наряду с дидактической тематикой запоминательных стихов.

В самом деле, легко видеть, что и «О родных», и «О преподавателях», и «Памяти отца» — это стихи, развивающие жанр эпитафии. От эпитафии — все основные мотивы в них. Так, в 30 стихотворениях «О родных» 26 раз упоминается, хотя бы сокращенно, имя усопшего (хотя оно и так полностью выписано в заглавии), 20 раз — его возраст при смерти, 12 раз — его профессия (фактически это сообщается о каждом взрослом мужчине, все остальные — это женщины и дети), 18 раз — черты его характера, 27 раз — доброе слово прощания. Самая трогательная часть стихотворения, концовка, — и та в половине случаев построена лишь по четырем стерео-

типным схемам: «пусть моя песня долетит к тебе» (стих. 3, 17, 19, 21, 30), «ты мне был ближе, чем значился по родству» (6, 25, 28), «ты, верно, на том свете сам знаешь, как мы тебя любим» (4, 8, 25, 29) и «узнай на том свете, что здесь у нас все благополучно» (9, 22). Все остальные мотивы стихов «О родных» появляются в них лишь изредка и несистематично.

Валерий Латин Евромий, муж моей дочери

Славного рода краса, тягчайшая сердцу утрата,
В сонме юных мужей избранный мною в зятья,
Ты, Евромий, угас предо мною в цветущие годы —
У материнской груди сын твой не помнит отца!
Отпрыск знатной семьи, ты встал и дальше и выше
Предков, от коих ведешь происхожденье свое, —
Светел лицом, дарованьями добр, красноречьем обилен,
В каждом деле силен, верный товарищ во всем,
Ты и префектом себя показал, и наместником края,
Где иллирийцы живут, и опекая казну.
Рок тебе жизнь сократил, но славы тебе не убавил:
Дух твой — зрел и высок, смерть твоя — горе для всех.

Павлин, муж моей племянницы

Все, кто ценит в других ровный нрав и веселую душу,
Сердце, в котором живет верная к ближним любовь, —
Пусть со мною придет почтить Павлинову память
И оросить его прах проливнем дружеских слез.
Ты мне ровесник, Павлин, ты дочь сестры моей милой
Замуж взял за себя, ты мне едва ли не зять.
Из Аквитании род твоей матери, а из вазатов —
Род твоего отца, властный в делах городских.
Сам ты при галльском префекте служил начальником свитков,
После расчеты сводил в щедрой Ливийской земле,
И за такие заслуги тебе Тарракон иберийский
Сам над собой предложил, как сонаместнику, власть.
Ты свою тещу почитал, как мать — тебя ли мне зятем
Звать, когда для меня был ты как истинный сын?

Верный друг, ты меж верных друзей всю жизнь свою прожил
И восемнадцать раз четырехлетья справлял.

Новшество Авсония было только одно, но важное: он подает содержание своих поминальных слов не так, как в эпитафиях, от третьего или от первого лица (разве что в эпицедии отцу), а от второго, в виде обращения к покойнику, и этим вносит лирическую, эмоциональную интонацию. Когда через полторы тысячи лет после Авсония в Европе наступило время романтизма и эпитафии перестали сочиняться, то комбинаторика мотивов в его стихах стала менее ощутима, а игра эмоций сохранила силу воздействия. Современники Авсония с их риторическим воспитанием, читая стихотворение Авсония «Памяти отца», могли следить и профессионально ценить, с какой точностью здесь перечисляются и род отца, и декурионская служба, и родственники, и их общественное положение, и прожитый возраст. А романтики с их антириторическим пафосом предпочитали смотреть, с какой теплотой, проникновенностью, сыновней приязнью рисуется здесь человеческий образ. Твердо постановив, что цель поэзии — «самовыражение», они радостно увидели в Авсонии автора, умеющего открыто и искренне писать о себе, о своей жизни, о своих впечатлениях и чувствах.

Отсюда любопытная двойственность в отношении ученых и критиков XIX в. к поэзии Авсония. Традиционную риторику XIX век романтически отвергал и позднюю латинскую поэзию считал «упадком». Но для Авсония он делал частичное исключение. Образ этого поэта двоился. С одной стороны, это оказывался первый поэт нового времени, первый «французский» поэт, первый «буржуазный» поэт, то есть домашний, уютный и человечный; с другой же стороны, ему вменялось в вину, что он слишком портил эти свои хорошие качества неумеренным пристрастием к пустым риторическим фоку-

сам. Такое противопоставление «хорошего» и «плохого» Авсония – общее место во всех книгах о латинской литературе. Что на самом деле риторика была не порчей, а почвой для авсониевского «разговора о себе», столь дорогого для читателя живой теплотой интонации, а для историка богатством культурно-бытовых подробностей, – это стало понятно лишь в наши дни.

Пусть такое объяснение не покажется формалистичным. Конечно, в своем интересе к личному миру, личной жизни, личным чувствам Авсоний созвучен многим писателям своего века. Автобиографические речи писал его греческий сверстник ритор Либаний; «Исповедь» написал годившийся ему в сыновья Августин. Но для Либания это был результат размышлений о языческой Фортуне, направлявшей его жизнь извне, а для Августина – предстояние перед христианским Господом с внутренним ответом за свою обращенную душу. С автобиографичностью Авсония это несопоставимо. Когда внук Авсония Павлин из Пеллы неумело написал стихотворную автобиографию, он озаглавил ее «Благодарение» – «Евхаристик», потому что вся его нелегкая жизнь здесь – лишь предмет Господней заботы. Представить себе такую автобиографию под пером Авсония-деда невозможно. Это не только разная жизнь, но и разное отношение к жизни.

5

Кроме семейной любви, у Авсония есть еще одна тема, которая показалась близка читателям нового времени. Это природа. Из всех сочинений Авсония в книгах по истории литературы выделяется для похвалы одно: «Мозелла», описательно-панегирическая поэма о реке Мозель в нынешней левобережной Германии. Конечно, здесь сыграли роль и внелитературные обстоятельства. Описанной оказалась река не южной, а цент-

ральной Европы, то есть пейзаж, более знакомый и близкий французским и германским критикам: для большинства латинских читателей Мозелла была северной экзотикой, для западноевропейских же читателей – знакомым бытом. Кроме того, начало поэмы напоминало критикам тот жанр, с которого начался европейский романтизм, — сентиментальное путешествие. (Хотя сходство здесь совершенно мнимое: о путешествии говорится только во вступительной части, а далее следует лишь как бы одномоментный монолог при выходе поэта на Мозеллу.)

На самом деле и это — действительно превосходное – произведение целиком вырастает из риторической культуры Авсония. Только риторика выступает здесь не стимулом к освоению нового поэтического материала, а в более привычной своей роли — как средство организации материала уже имеющегося. Мы видели, что поэзия Авсония началась со школьных стихов-перечней: знаки зодиака, подвиги Геркулеса, общегреческие игры. Такие же перечни, перестроившись из малой поэтической формы в большую, стали основой «Мозеллы», а организация их материала переросла в организацию художественного мира всей поздней античной поэзии.

«Мозелла» — это поэма описаний и каталогов. Две основные части ее — это каталог рыб в Мозелле с их повадками и вкусовыми качествами (ст. 75—149) и описание вилл на Мозелле с их красотой и разнообразием (283—348). Эти две части соотносятся как картина природы и картина культуры: мы увидим, как это важно. На стыке этих двух частей помещены описания речных забав между нимфами («природа», 169–199) и речных состязаний между гребцами («культура», 200—239), каждое из этих описаний кончается образом зеркала воды, в котором все отражается (символ: природа и культура — двойники). Наконец, по краям этой двустворчатой конструкции пристроены еще два малых каталога: поселений на пути к Мозелле — в начале (1—22) и притоков Мозеллы — в конце (350—380).

Как строятся каталоги, включенные в эту поэму? Так же, как строились каталоги римских императоров и галльских риторов: из неповторимых сочетаний повторяющихся элементов. Например, в описании рыб можно выделить семь мотивов: (*а*) рыба на вид, в особенности ее цвет; (*б*) рыба на ощупь; (*в*) ее свойства — сила, быстрота и пр.; (*г*) образ жизни; (*д*) места обитания; (*е*) гастрономические качества; (*ж*) рыба с социальной точки зрения: кто ее ловит и кто ее ест. Вот как распределяются эти признаки по «героям» каталога. Первая половина списка: голован (*е*), форель (*а*), голец (*б*), умбра (*в*), карась (*д, е*), лосось (*а, в, б, е, а*), минога (*д, а, б*). Вторая половина списка: окунь (*е*), щука (*г, ж*), линь, уклейка, плотва (*ж*), сарион (*а*), гольчак (*б, а*), сом (*б, в, а*). В каждой половине есть группа из четырех бегло упоминаемых и трех подробно описываемых рыб, а в качестве концовки к ним присоединяется одна сверхподробно описываемая рыба: сом. В первой половине присутствуют только признаки *а, б, в, д, е;* в начале второй — *е, ж;* в конце второй — *а, б, в*. Признаки *а, б, в, г, д* — «зоологические», признаки *е, ж* (вкусовые свойства, круг любителей) — «потребительские», они опять-таки соотносятся как «природа» и «культура»; и мы видим, как на протяжении перечня то те, то другие рассчитанно усиливаются.

Вот как выглядит первая половина этого перечня рыб:

Между травой над песком *голован* чешуею сверкает —
Тот, чья нежная плоть, вся в косточках тонких и колких,
Шесть часов пролежав, уже для стола не годится [е];
Тут же видна и *форель* со спинкою в крапинках
красных [а],
Тут и *голец*, никому чешуей не опасный [б], и *умбра*,
В быстром движенье своем от людского скользящая
глаза [в],
И бородатый *карась*, по извилистым руслам Сарава
Выплывший мимо шести раздробляющих устье утесов
В ширь именитой реки, где, усталому после теснины,

Плавать привольно ему, наслаждаясь размашистым
бегом [д], –
Он, который на вкус бывает чем старше, тем лучше,
В позднюю пору хвалимый живей, чем в цветущую
пору [е].
Не обойду и тебя, *лосось* красноватый с блестящим
Телом [а]! широким хвостом вразброд рассыпая удары,
Ты из пучины речной поднимаешь высокие волны,
Скрытым вздымая толчком поверхность спокойную
влаги [в]
В панцирь ты грудь облачил чешуйчатый, спереди
гладок [б],
Вкусное блюдо всегда обещаешь роскошному пиру,
Можно тебя сохранять очень долгое время без порчи [е];
Пятнами лоб твой пестрит, изгибается длинное тело,
Нижняя часть живота содрогается складками жира [а].
Здесь же, *минога*, и ты, дитя двуименного Истра,
Где иллирийцы тебя уловляют по пенному следу:
В заводи к нам ты плывешь, чтоб широким потокам
Мозеллы
Не привелось потерять столь известных повсюду
питомцев [д].
В сколько цветов расписала тебя природа! Вся сверху
В черных точках спина, окруженных желтой каймою,
Гладкий хребет обведен темно-синею краскою всюду [а];
Ты непомерно толста до средины тела, но дальше
Вплоть до хвоста на тебе лишь сухая шершавая кожа [б]...

(Перевод А. Артюшкова)

Сходным образом построен и каталог притоков Мозеллы (рыбы в Цельбисе — «природа», пильные мельницы на Эрубрисе — «культура» и т. д.), и общий каталог галльских рек в концовке поэмы. Немного осложняется этот контраст в начале поэмы, в каталоге попутных поселений. В кратком пересказе он выглядит так: «Я перешел реку Наву („природа“, *П*), посмотрел на стены Винка и место гибели римских войск („культура“, *К*) и иду дальше по пустынным местам без следа культуры (*П* + *К*). Прохожу через суходольный Думнис и многоводные Таверны (*П*) и через наделы сарматских посе-

ленцев выхожу к военному городу Нойомагу (*К*). В лесу сквозь ветки не было видно неба, а тут оно спокойно и ясно (*П*). Открывшийся вид напомнил мне родную Бурдигалу с ее культурой (*К*): дома на кручах, виноград на склонах и река внизу (*К* + *П*)». Так к образам «природы» и «культуры» добавляются образы «природы, включенной в культуру», — сперва на отрицательном, потом на положительном примере. Попутно на это чередование «природы» и «культуры» накладывается чередование взглядов вверх и взглядов вниз (стены Винка — поле с мертвецами; свод ветвей и небес — склоны круч от домов к реке).

Каталог мозелльских вилл уже не чередует небольшие отрывки, посвященные «природе» и «культуре», а весь укладывается в трехчленность «природа» (283—297) — «культура» (298—317) — «природа, включенная в культуру» (318—348). Первая «природа» — это виды мозелльской долины, открывающиеся из вилл; их мирная красота оттенена вставкой о древней вражде культуры с природой — гибель Леандра, мост Дария. Первая «культура» — это каталог великих зодчих, которые одни могли бы создать такие виллы (семь примеров, сперва три «техника», потом три храмоздателя и, наконец, один почти чудотворец). Наконец, «природа, включенная в культуру» — это собственно каталог вилл: сперва по местоположению каждой (тоже семь примеров), потом по частям их строений (318—334 и 335—348). По местоположению чередуются виллы на холмах, виллы на склонах и виллы у реки (опять чередование взгляда вверх и взгляда вниз). По частям строений выделяются, во-первых, атрии, самая «городская» часть дома, и бани у реки, самая «природная» часть дома; здесь река охлаждает купальщиков, а по контрасту вспоминается курорт в италийских Байях, где горячие источники служат, чтобы согревать купальщиков. «Всюду культура царит, не перерождаяся в роскошь» (348), — этим дополнительным мотивом «чувства меры» заканчивается перечень.

Точно так же, как каталоги, построены в «Мозелле» и описания: река издали (23—47), река изблизи (48–74); игры нимф (169—199), игры гребцов (200—239), виноградари на берегах (150—168), рыболовы на берегах (240—282). Совмещение или тесное соседство «природы» и «культуры» обычно предлагается в начале или в конце каждого эпизода. Демонстрируется оно тремя разными способами. Во-первых, это простое приравнивание (речная галька — как пестромраморный пол, горячие источники — как отапливаемые бани). Во-вторых, это параллелизм (отражение винограда в воде — отражение гребцов в воде). В-третьих, чаще всего — это случай, когда в одном предмете открываются две стороны, его природное происхождение и его человеческое употребление (рыбы с зоологической и гастрономической точки зрения; река, несущая корабли и вращающая мельницы; виноград; британский жемчуг и коралл). Описание игр гребцов вносит в изображаемый мир еще два противопоставления: «действительность — игра» («труд уступает игре, разгоняет веселье заботу») и «действительность — отражение» (гребцы при гребле забавляются собственным искаженным отражением в воде). Описание виноградарей добавляет противопоставление «работник — зритель». А описание рыболовов включает противопоставление «жизнь — смерть» (описание умирающей рыбы, оказавшейся вместо воды в воздухе) и завершается картиной возможной перемены ролей (рыбак, бросившись за рыбой, оказывается вместо воздуха в воде; подкрепление этому — миф о Главке Анфедонском).

Так во всех основных частях «Мозеллы» повторяются одни и те же контрастные мотивы. Их общим смысловым знаменателем оказывается противоположность «природа — культура»; этой паре соответствует пара «божественное — человеческое» (божества здесь — преимущественно стихийные, нимфы и сатиры), а ей, понятным образом, «жизнь — смерть». «При-

рода» расчленяется на «верх — низ» (с некоторыми дальнейшими дроблениями, например, «сухой — водный»); «культура» — на «действительность — игра»; «действительность» — на «деятель — зритель»; «деятель» — на «техник — зодчий». Вся эта картина охватывается противопоставлением «действительность — отражение», сопровождается противопоставлением «чувство меры — чрезмерность» и подается через противопоставление «общий план — крупный план» (знаменитый образец такого «крупного плана» — описание подводных водорослей, песка и камешков меж движущихся струек, 59—67):

Так, устремивши глаза в подводную глубь, далеко мы
Видим, и тайны глубин сокровенные всем нам открыты
Там, где медлителен ток и течение влаги прозрачной
Образы видеть дает, что рассеяны в свете небесном:
Как бороздится песок от медлительных струек теченья,
Как по зеленому дну, наклонившись, трепещут травинки
Возле бьющих ключей, потревожены влагой дрожащей;
Мечутся стебли травы; то блеснет, то закроется снова
Камешек; зеленью мха оттеняется гравий подводный...

(Перевод А. Артюшкова)

А итогом и завершением этой картины мира является возможность «перемены ролей». С помощью этого набора противоположностей оказывается возможным дифференцировать, по существу, любой состав перечисляемых или описываемых предметов, а в этом расчленении мира для подробного и систематического его описания — основная цель риторики.

Чем вызвано такое выдвижение центральной противоположности «природа — культура»? Общеизвестным фактом — антропоцентризмом античного отношения к природе. Античный человек еще слишком чувствовал свою зависимость от природы, чтобы смотреть на нее со стороны и отвлеченно любоваться бурным морем или горными вершинами. Он представлял себе пейзаж только с людьми и ценил в нем только то, что

доставляет удовольствие человеку: мягкую траву, душистые цветы, тенистые деревья, легкий ветерок, непременно ручей или речка, иногда — пение птиц. Из этого сложился устойчивый стереотип «приятной местности», повторяющийся во многих эпиграммах и идиллиях от александрийских времен вплоть до XVII–XVIII вв. Все поэты, повторявшие этот стереотип, действовали, конечно, бессознательно. Но авсониевский век, чувствуя себя наследником необъятного множества поэтических приемов всей прошлой литературы, подходил к этому уже трезвее и рационалистичнее. Выделить из множества любимых античностью антитез одну и построить на ней целую большую поэму — это было как раз в духе тех упражнений с гипертрофией отдельных приемов, какие мы видели у Авсония. И, как и в других своих упражнениях, он привносит в «Мозеллу» личный мотив. Заканчивать стихи упоминанием о себе, их авторе, было давним приемом (вспомним знаменитый «Памятник» Горация). Авсоний развил его, внеся не только свой автопортрет в конец поэмы («Я, Авсоний, который...»), но и речь от первого лица в начале («Я переправился...») и несколько упоминаний о родной Бурдигале на Гарумне по ходу рассказа. Так личность Авсония становится как бы узлом поэтической географии «Мозеллы»: именем и будущим консульством он римлянин, родом — аквитанский галл из Бурдигалы, а придворной службою — житель императорских Треверов на Мозелле.

Исходная поэтика «приятной местности» объясняет нам некоторые любопытные пробелы в художественном мире «Мозеллы». Такова сравнительная ограниченность пространства — взгляд вверх и вниз не сопровождается взглядом вдаль, здесь нет ни «концов земли» («от эфиопов до гипербореев...»), ни небесных планет и созвездий; очень слабо намечено время, — видимо, «приятная местность» ощущалась как мгновение, изъятое из течения времени; отсутствует тема судьбы и

случая, столь частая у римских поэтов во всяком контексте. Удивительнее то, как мало здесь украшающей мифологии, отнюдь не противопоказанной «приятной местности»: по-видимому, эта свобода от мифологической перегрузки тоже была одной из причин успеха «Мозеллы» у читателей XIX в. Еще удивительнее отсутствие любви — мотива, тесно связанного с мотивами «приятной местности»: образ Леандра мимоходен, а женщины вообще отсутствуют в «Мозелле», если не считать сравнения с девочкой перед няниным зеркалом да наяд, шалящих с сатирами. Это уже предмет для домыслов о «личной» поэтике Авсония.

При такой исходной установке можно только удивляться, как Авсонию удалось вместить меньше чем в 500 строк такое обилие подробностей большого мира. Здесь присутствуют высшие боги — Венера и Вакх, и низшие боги — нимфы и сатиры. Мироздание представлено небом, водой и сушей: небо — сменой утра, дня и вечера; суша — горами (пять названий), холмами, лесами, полями; вода — морем, реками большими (Рейн), средними (Мозелла; выбор «средней реки» в героини поэмы — характерная черта античного «чувства меры»), малыми (притоки Мозеллы), озерами, ручьями, источниками. Животный мир — только рыбы, но мы видели их разнообразие. Человеческая жизнь — детство в образе девочки с зеркалом, юность гребцов, зрелость правителей и судей, старость самого поэта. Смерть — это рыба на берегу, любовь — Леандр в Геллеспонте. Людской труд — пашни и нивы, виноградарство, рыбная ловля, ткачество (в метафоре), кузницы (в сравнении), путник и пловец (ведущий лодку на веслах или бечевой). Общественная организация описана в обещании поэмы о Треверах: вельможи, ораторы, законоведы, консулы, император. Военный быт — пограничные укрепления и поселения, давнее поражение и недавняя победа, потешная морская битва у Аверна. Мирный быт — городской в Бурдигале и сельский в виллах на Мозелле; из искусств

упоминается зодчество и, конечно, поэзия; отдых и развлечения — у простонародья состязания гребцов, у обладателей вилл — бани с купальнями, у столичных жителей — Байи и прочие курорты. Историческая перспектива — время императоров, правивших в Риме, время Вергилия и Варрона, время Катонов, Александрия, Парфенон, поход Дария, гомеровское время, а затем уже мифологическая древность. Географическая перспектива — в центре и подробнее всего, конечно, Галлия, к ней примыкают Германия и Британия (с ее каледонским жемчугом), дальше — Рим, Кампания с Кумами и Байями, Сицилия, в Греции — Афины и полумифический Анфедон, за Геллеспонтом и Боспором — Эфес, Смирна, родина Гомера, и Симоент, воспетая им троянская река, а за морем — Египет, трижды упомянутый край чудес.

Иногда говорится, что великие поэты отличаются от малых тем, что у великих даже небольшое произведение вмещает картину большого мира. Это не так: на это способны и малые поэты, когда у них в руках надежный набор рабочих приемов. Авсоний вместил свою широкую и структурно четкую картину мира в скромную похвалу не слишком большой реке; средства для этого ему дала античная риторика.

6

И все-таки Авсоний — «поэт эпохи упадка». Античный цикл европейской культуры кончался, а поэтику нового, средневекового цикла создавали не такие поэты, как Авсоний, а такие, как Понтий Павлин. Античная светская культура должна была занять свое место в архиве общественного сознания и ждать, когда ее востребуют для употребления вновь. Сознательно или бессознательно она как бы готовилась к этой своей судьбе и (по удачному выражению одного филолога) упаковывала свои ценности так, чтобы их удобнее

было хранить. Как Солин в III в. превращал в компендиум «Естественную историю» Плиния, а Марциан Капелла в V в. – свод семи благородных наук, а Исидор Севильский в VII в.— всю энциклопедию античных знаний, так Авсоний в своем IV в. составлял компендиум античных поэтических ценностей.

Авсоний не замечал тех начатков новой, средневековой культуры, которые для нас в большей мере определяют лицо латинского IV в., чем его собственные сочинения. Вряд ли для него существовал Амвросий Медиоланский, не говоря уже об Иерониме и Августине. Это можно считать близорукостью, но это была близорукость культуры, которая сознает себя, дорожит своей цельностью и поэтому не переступает своих границ. Зато внутри этих границ ей становится дороже каждая мелочь, и она бережно ведет им учет и вставляет их в новые оправы. Этим и занимался Авсоний. Ничего трагического в этом своем труде он не чувствовал: он не сомневался, что за ним придут другие Авсонии, которым пригодятся плоды его работы. И они действительно пришли: немногочисленные в средние века, многочисленные в эпоху Возрождения и классицизма. Мы знаем: когда наступает конец света, то одни бросаются в загул, другие в молитву, а третьи продолжают делать свое дело, как будто ничего не случилось. Авсоний был из числа последних. Сейчас, когда культура вчерашней новоевропейской эпохи заканчивает свой очередной цикл развития, а культура завтрашней эпохи еще не наметилась, может быть, вновь интересно и поучительно оглянуться на душевный и творческий опыт Авсония.

P. S. *Авсония впервые коснулся в русской поэзии Тютчев, поставив его стих из послания к Павлину «Est in arundineis modulatio musica ripis» эпиграфом к своему «Певучесть есть в морских волнах...», — прочитал он его, видимо, в «Истории французской литературы» Ж. Ампера*

(1839), где об этих строках говорилось: «Их прелесть и музыкальность напоминают Грея или Ламартина. Такие находки у Авсония — редкость» и т. д. У Ампера эта цитата — не в главе об Авсонии, а в главе о его христианском адресате Павлине Ноланском; это могло подсказать Тютчеву дальнейшее движение мысли в его стихотворении по направлению к антитетической реминисценции из Паскаля. Потом Авсония полюбил В. Брюсов (как своего предшественника, поэта fin de siècle) и посвятил ему очерк «Великий ритор» с подборкой переводов (1911). Первый полный русский перевод Авсония вышел в 1993 г., эта статья была при нем сопроводительной. Все неоговоренные цитаты — в наших переводах.

ТОПИКА И КОМПОЗИЦИЯ ГИМНОВ ГОРАЦИЯ

1

Гимны Горация — это группа стихотворений, рассеянных среди ста с лишним од горациевского собрания сочинений и выделяющихся по наличию общего признака — обращения к богу или к богам в начале или (реже) в ином месте стихотворения. К ним относятся следующие 25 стихотворений разного объема:

длиной в 2 строфы: I, 30 к Венере (призывание к Гликере), III, 22 к Диане;

в 3 строфы: I, 26 к Музе (об Элии Ламии), III, 26 к Венере (призывание против Хлои);

в 4 строфы: I, 18 к Вакху (и Вару), I, 19 к Венере (и слугам, о Гликере), I, 21 к хору, воспевающему Диану и Аполлона, I, 32 к лире, III, 13 к ключу Бандузии, III, 18 к Фавну, III, 30 к Мельпомене («Памятник»);

в 5 строф: I, 10 к Меркурию, I, 31 к Аполлону (с просьбой), III, 25 к Вакху (о вдохновении);

в 6 строф: III, 21 к амфоре (о Корвине), IV, 3 к Мельпомене (с благодарностью);

в 8 строф: II, 19 к Вакху (среди скал);

в 10 строф: I, 35 к Фортуне, IV, 1 к Венере (о Павле Максиме);

в 11 строф: IV, 6 к Аполлону (с благодарностью);

в 13 строф: I, 2 к Меркурию-Августу, III, 11 к Меркурию и лире;

в 15 строф: I, 12 к Клио;
в 19 строф: Столетний гимн к Аполлону и Диане;
и наконец, в 20 строф: III, 4 к Каллиопе.

Эти оговорки об объеме необходимы потому, что композиция гимнов, разумеется, сильно разнится в зависимости от того, укладывается гимн в малое стихотворение или в большое. Средний объем гимна — 7,5 строф; наиболее частая длина — 4—5 строф; это в точности соответствует средним показателям по всей лирике Горация.

Выделение гимнов среди стихотворений Горация представляется оправданным вот почему. Композиция стихотворений Горация, как известно, очень прихотлива и, несмотря на давние усилия филологов, до сих пор не сведена к сколько-нибудь убедительной схематике. Композиция — это те относительно устойчивые закономерности построения произведений, которые (пусть неосознанно) ощущаются читателями и слушателями, и они, воспринимая новые тексты, воспринимают их на фоне этих закономерностей. Подтверждение или неподтверждение этих читательских ожиданий встретить на таком-то месте напряжение эмоций, а на таком-то — обращение к богу становится важным элементом художественного эффекта. Именно эти закономерности строения од Горация, делавшие их содержание на каждом очередном шагу отчасти предсказуемым, а отчасти непредсказуемым для античного читателя, до сих пор и ускользали от исследователей. В композиции Горация выделялись и симметрические конструкции, и трехчастное членение, и обрамляющее построение, и последовательности строфических блоков, тематически замкнутых; но каждый подход обнаруживал несколько выразительных примеров искомого рода, а затем начинались очевидные натяжки.

Гимны выделяются среди од Горация благодаря тому, что здесь мы можем априори предполагать некоторый комплекс композиционных читательских ожида-

ний. Гимн — жанр древний, обрядового происхождения: это песня, сопровождавшая религиозные действия, целью которых было заручиться присутствием и содействием богов. Отсюда устойчивые три-четыре части, содержащиеся во всяком гимне, не только античном, но и в гимнах иных культур. Это, во-первых, обращение с именованием и призыванием; во-вторых, прославление божества — статическая часть с перечнем признаков его величия и эпическая часть с описанием какого-нибудь или каких-нибудь подвигов, в которых проявилось это величие; в-третьих, оперативная часть — молитва с просьбой не оставлять поющих благосклонностью. Если при обряде исполнялось не одно, а несколько песнопений, то начальное могло сосредоточиться на первой части гимна, призывании, а заключительное — на последней части, молитве о благосклонности.

Подлинные гимны, сопровождавшие обряды греческих и римских молебствий, за редкими исключениями (вроде салийской или арвальской песни, своей архаичностью привлекших внимание Варрона и других римских историков) до нас не дошли: они не воспринимались древними как художественная словесность. То, что нам известно из античных гимнов, — это литературные имитации, сплошь и рядом никогда не певшиеся, а предназначенные по большей части лишь для чтения и декламации. История этих литературных имитаций разветвляется на две традиции. Первая — это вначале лирика Алкея, Пиндара, Вакхилида и подобных им поэтов, отчасти еще писавших гимны на заказ для реальных богослужений, а потом — это хоры из аттических трагедий, построенные как гимны уже не по реальному, а по сюжетному поводу. Вторая — это гексаметрические стихотворения во славу богов, начиная с так называемых «Гомеровых гимнов», а затем продолженные гимнами Каллимаха, орфиков, Клеанфа и др. К этой второй традиции примыкают отголоски гимнов в эллинистических эпиграммах: эпиграммы посвятительного

характера («этот алтарь или этот треножник посвятил такой-то такому-то богу ради того-то и того-то») легко обрастали и обращениями, и прославлениями, и молениями к божеству, сочинявшимися по образцу гимнов. Лирика Горация в целом возникла на скрещении двух поэтических традиций как подражание одновременно двум несхожим образцам: во-первых, архаической лирике Алкея и (меньше) Пиндара и, во-вторых, эллинистическим эпиграммам. Точно так же и в гимнах Горация сочетаются элементы той и другой традиции, к сожалению плохо для нас уследимые.

Любопытно, что античная литературная теория оставляла гимническую поэзию без всякого внимания: для нее это область культа, а не литературы. Первая известная нам попытка систематизации гимнов находится в сочинении очень позднем (III—IV вв. н. э.) и посвященном не поэтике, а риторике: ритор Менандр в своем трактате о торжественном красноречии (IX, 129 W), рассматривая гимны как частный случай похвальных речей, различает среди них гимны «призывательные», «молитвенные», «отмаливающие» (по преимущественной разработке начальной или конечной части), «мифические», «генеалогические», «физические», «вымышленные» (по содержанию центральной части — прославляется ли бог эпическим мифом, генеалогией, физической аллегорией, или же он представляет собой нетрадиционное божество-олицетворение, вроде Добродетели), а также «напутственные» и «смешанные». Видно, во-первых, насколько эта классификация сбивчива и явно представляет собой плод поздней кабинетной мысли, и характерно, во-вторых, что и для такой классификации античным теоретикам потребовался взгляд на предмет со стороны — из области прозы.

Как бы то ни было, мы можем исходить из того, что основное трехчастное членение гимна ощущалось античными читателями и слушателями и определяло их композиционные ожидания: уловив в начале лириче-

ского произведения обращение к божеству, читатель уже предполагал встретить в дальнейшем и прославление божества (статическое, описательное, или эпическое, повествовательное), и молитву к божеству. Каким образом Гораций откликался на эти ожидания, какие из них удовлетворял чаще или реже и в какой последовательности (вырабатывая у читателя тем самым систему ожиданий, рассчитанную уже не на «гимн» вообще, а на «гимн горациевского типа» в частности),— ответ на эти вопросы есть главная цель нашей статьи. «Каким образом откликался» — это значит, что мы должны наметить круг образов и мотивов, более или менее устойчиво повторяющихся в этих частях гимна (или ответвляющихся от них). «В какой последовательности откликался» — это значит, что мы должны наметить излюбленные типы переходов Горация от мотива к мотиву, от мысли к мысли и от фразы к фразе. Первая задача — это как бы образный репертуар (топика) гимнической лирики Горация, вторая — как бы ее образная композиция в собственном смысле этого слова.

2

Образный репертуар гимнов Горация, естественно, начинается с обращений — с галереи божеств-адресатов. К обращениям примыкают прославления — статические или повествовательные. Эти прославления сравнительно легко предсказуемы: читателю довольно упоминания имени Венеры, чтобы представить себе, какие эпитеты к ней будут приложены или какие мифы напомнены. Степень пространности этих прославлений определяется в конечном счете объемом оды.

Из 25 гимнических од Горация четыре оды обращены к Венере; три оды к Вакху; пять од к Музам (одна к Музе без уточнения, две к Мельпомене, одна к Клио, одна к Каллиопе); две к Аполлону, одна к Диане, две

к Аполлону и Диане вместе; две к Меркурию, одна к Меркурию и лире, одна к лире отдельно; одна к Фортуне; одна к Фавну; одна к Бандузийскому источнику; одна к амфоре, из которой поэт угощает друга. Таким образом, три четверти всех од связаны с божествами любви, вина и песен: это тематический комплекс, сложившийся еще в греческой монодической мелике и унаследованный от нее римской поэзией.

Оды к Венере прославляют ее следующим образом. 2-строфная **I, 30** (именование богини — в первой же строке) — прославление только статическое: «о... царица Книда и Пафоса», «тебя сопровождают Амур, Грации, Юность и Меркурий». 3-строфная **III, 26** (именование богини — только в последней строфе; кроме этого, во 2-й строфе — дополнительное обращение к прислужникам) — прославление: «о, держательница Кипра и Мемфиса...». 4-строфная **I, 19** (именование — в 1-й строке, «жестокая матерь страстей...», и потом в 3-й строфе, но оба раза без обращения в узком смысле слова, без звательного падежа; кроме этого, в 4-й строфе — дополнительное обращение к прислужникам) — прославления в собственном смысле слова нет, только рудиментарное «обрушась на меня, Венера покинула свой Кипр...». Поэтому, строго говоря, это стихотворение может считаться не гимном, а лишь описанием гимнической ситуации. 10-строфная **IV, 1** (именование — в 1-й строке, дополнительное обращение к возлюбленному Лигурину — в предпоследней строфе) — прославлением является только автореминисценция «жестокая матерь страстей...».

Оды к Вакху таковы. 4-строфная **I, 18** (обращения: мимоходное, рядом с Венерой — во 2-й строфе; основное — в 3-й строфе; кроме этого, в 1-й строке — дополнительное обращение к Вару): здесь статическое прославление — упоминание атрибутов («дикие бубны и берекинфский рог») и свиты (Себялюбие, Тщеславие, Неверность), а эпическое прославление — упоминание битвы лапифов с кентаврами и расправы Вакха с фра-

кийцами. Все эти прославительные мотивы включены в стихотворение не прямо («ты, который...»), а более косвенно: подробнее об этом — ниже. 5-строфная, **III, 25** (именование — в 1-й строке и потом обращения в 4-й и 5-й строфах) — прославление статическое: «о, властный над наядами и вакханками, которые...». 8-строфная **II, 19** (именование — в 1-й строке, повторяется в обращении во 2-й строфе) — прославление как статическое («ты заставляешь реки течь вином, изгибаешь реки и море...», «ты хорош и в мире и на войне»), так и эпическое (расправа с Пенфеем и Ликургом, гигантомахия, нисхождение в аид). Прославляющие характеристики того и другого рода чередуются в рассчитанном ритме, о котором речь будет ниже.

Оды к Музам таковы. 3-строфная, **I, 26** к «Пимплее» (именование — только в последней строфе, в конце длинной фразы, то есть нарочито оттянутое) — прославление статическое, занимающее почти треть маленькой оды: «ты, ликующая о неприкасаемых источниках... без тебя мои чествования — ничто». 4-строфная **III, 30** к Мельпомене (знаменитый «Памятник»; обращение — лишь в последней фразе, именование — лишь в последней строке) — славословия Музе нет совсем. 6-строфная **IV, 3** к Мельпомене же (именование в 1-й строке, обращение повторено в предпоследней строфе) — прославление статическое: «ты, строящая сладкий шум лиры, ты, способная рыбам подарить лебединый клик...» Построение оды таково, что допускает мысль и об эпическом прославлении Музы — как бы «твой подвиг — то, что я стал знаменитым поэтом». 20-строфная **III, 4** к Каллиопе, по содержанию и по включению личной темы очень схожая с предыдущей (обращение с именованием к Каллиопе — в 1-й строке, к Музам в целом — в 6-й строфе): прославление статическое — «вы оберегаете меня», «вы оберегаете Августа в его трудах»; прославление эпическое — «ваши голубки совершили чудо надо мною, младенцем», «[вы были с Юпитером, а не

с Гигантами, и потому] бунт Гигантов был сокрушен». Первый из этих эпизодов так же тесно связан с предыдущим статическим славословием, как и в оде IV, 3, второй — косвеннее (Юпитер лишь уподоблен Августу, промежуточное звено о месте Муз при Юпитере пропущено). 15-строфная **I, 12** к Клио (обращение с именованием в 1-й строфе; далее дополнительные обращения, попутные, как в оде I, 18: «тебя, Вакх, тебя, Диана, тебя, Феб», и более композиционно развернутое: «ты, Юпитер, опекай Августа») — прославления нет, все внимание поэта сдвинуто с вдохновительницы песни на предмет песни.

Ода к Аполлону, 5-строфная **I, 31** (именование без обращения: «чего просит певец у Аполлона?» — в 1-й строке и с обращением: «Даруй же, сын Латоны...» — в последней строфе), никакого прославления — ни статического, ни эпического — не содержит; этим она напоминает оду к Венере I, 19, где тоже обращение подменено сторонней точкой зрения. Вторая ода к Аполлону, благодарственная 11-строфная **IV, 6** (именование в обращении — дважды в первой, бесконечно затянувшейся фразе, в 1-й строке перифрастическое и в 7-й строфе прямое; далее, в 8-й строфе, — дополнительное обращение к хору юношей и девушек), наоборот, пространна именно за счет прославления, отчасти статического: «лирник, наставник Музы, омывающий кудри потоком Ксанфа...», — главным же образом эпического: «давший почувствовать свой суд Ниобидам, Титию, Ахиллу...» — и затем огромное восхваление Ахиллу, косвенно восхваляющее и его победителя. Ода к Диане, 2-строфная **III, 22** (перифрастическое именование в 1-й строке), содержит лишь статическое прославление на целую половину маленькой оды: «трехликая богиня, блюстительница гор и дубрав, оберегательница рождающих». Ода к Аполлону и Диане вместе, 4-строфная **I, 21**, замаскирована под обращение к хору, поющему гимн, то есть гимн дается как бы не прямо, а в пересказе (и обра-

щение к хору, и именование божеств — в первой же строфе), но статическое славословие сохранено полностью: Артемида — «радующаяся потокам и дубравам на Альгиде, Эриманфе, Краге», Аполлон — «<любящий> Темпейскую долину и Делос, прекрасный колчаном и лирой». Наконец, вторая ода к Аполлону и Диане вместе — это знаменитый 19-строфный **Столетний гимн** (именования в обращении — в 1-й строке, и потом несколько повторений) — из-за обширности, важности и необходимой для публичного песнопения общедоступности он опирается на несколько обращений: к Аполлону и Диане вместе — в 1-й строфе, по отдельности — в 3-й и в 4-й строфах, опять вместе — в 9-й строфе; а затем уже не в виде обращений, а в третьем лице Аполлон называется в 16—17-й строфах, Диана — в 18-й строфе, оба они — в последней, 19-й строфе: конец оды зеркальным отражением подытоживает ее начало. Эти обращения сопровождаются обычными статическими прославлениями: Аполлон «являет и скрывает день», «блещет луком», «призван быть над Музами», «исцеляет в недугах», Диана — «царица звезд», «помогает рождающим», «внемлет с Алгида и Авентина» — и одним, после второго двойного обращения, эпическим прославлением: «если это вы направили Энея с троянцами на этрусский берег...».

Ода к Меркурию, 5-строфная **I, 1** (именование с обращением в 1-й строке), целиком состоит из прославления: в начале и конце — статического («наставник людей, вестник богов, творец лиры, ловкий похитчик... низводитель душ в преисподнюю»), в середине же — эпического (украл быков и лук у Аполлона, провел Приама в ахейский стан). Другая ода к Меркурию, отождествленному с Августом, 13-строфная **I, 2**, построена совершенно иначе (именование — только в 11-й строфе!): после долгого вступления о бедствиях римского народа начинается серия обращений («ты ли спасешь нас, Аполлон? Венера? Марс? Меркурий?»), за первыми

именами следуют краткие описания (Аполлон «с сияющими плечами», Венера «в сопровождении Страсти и Смеха», Марс, «любящий битвы»), а о Меркурии после этого не говорится уже ничего описательного, а следует сразу молитвенная часть. Ода к Меркурию и лире, тоже 13-строфная **III, 11** (именование с обращением в 1-й строфе), быстро забывает о Меркурии, а о лире предлагает прославление статическое, плавно переходящее в эпическое: «ты ведешь за собой и зверей и деревья, ты вносишь мир даже в загробное царство, даже мученицам Данаидам», — и далее следует пересказ мифа о Данаидах, согласованный с молитвенной частью гимна, о которой речь будет дальше. Ода к одной только лире, 4-строфная **I, 32** (именование в обращении в конце 1-й строфы, после заметной оттяжки; второе обращение — в последней строфе), содержит статическое прославление — «краса Феба, любезная пирам Юпитера...», и эпическое прославление, не совсем обычное, но вполне аналогичное прославлениям богов — «на тебе когда-то играл Алкей, певший и Вакха, и Муз, и Венеру».

Ода к Фортуне, 10-строфная **I, 35** (именование в 1-й строке, перифрастическое), семь из десяти строф посвящает прославлению богини (только статическому): «ты царствуешь в Антийском храме, ты властна над людскими судьбами, тебя боится бедный и знатный, римлянин и варвар, твои спутники — Неизбежность, Верность, Надежда». Ода к Фавну, 4-строфная **III, 18** (именование в 1-й строке), наоборот, сокращает прославление до предела — до трех слов: «любовник беглянок-нимф». Ода к Бандузийскому источнику, 4-строфная **III, 13** (именование в 1-й строке), вся состоит из описания ручья и описания жертвоприношения над ним, и они воспринимаются как прославление, хотя в концовке Гораций и говорит, что настоящее прославление еще впереди: «источник, блещущий ярче стекла, не касаемый Псом... всем дающий прохладу... говорливо бьющий из-под скалы». Наконец, ода к амфоре, 6-строфная

III, 21 (именование в 1-й строфе, но лишь в конце ее, с оттяжкой, как в I, 32), на целую половину состоит из прославления (статического), подчеркнуто имитирующего прославление богов: «ты смиряешь суровых, раскрываешь тайны, придаешь бодрости робким и силы убогим», «твои спутники — Вакх, Венера и Грации». Выявление гимнического плана этого стихотворения, как известно, послужило исходным пунктом для книги Э. Нордена «Неведомый бог» — широкого культурно-исторического исследования о поэтике религиозного языка.

Сводя воедино сделанные наблюдения над обращением и прославлением божества в одах, получаем такую картину.

Именование божества-адресата появляется в 1-й строке в 16 одах (из 25), в 1-й строфе в трех одах, в большем отдалении от начала — в шести одах, пропорция 7:1:2. Таким образом, Гораций спешит как можно скорее назвать адресата оды и тем самым определить ее как гимн. До самой последней строфы оттягивается обращение лишь в двух одах, I, 26 и III, 30, обе к Музам и обе короткие (в 3 и 4 строфы, при средней длине гимна в 7,5 строф), то есть и тут оттяжка невелика. Это стремление вынести обращение вперед, казалось бы, естественно, но для Горация это не совсем так. В остальных одах, обращенных не к богам, а к лицам (Меценату, Поллиону и т. д.) и предметам (кораблю-государству, рухнувшему дереву и т. д.), — если отбросить оды к коллективным адресатам, как III, 2, к безымянным адресатам, как II, 15, и вовсе без адресатов, как I, 34, то таких од в четырех книгах останется 62, — пропорция именований в 1-й строке, в 1-й строфе и в последующих строфах оказывается совсем иной, 3:3:4, — здесь Гораций, наоборот, оттягивает обращение подальше от начала, подчеркивая (и не без оснований), что главное для него — содержание оды, а адресат — лишь более или менее случайный для нее повод. Таким образом,

появление именования в начале — это прежде всего сигнал, что перед нами — гимн, и установка на ожидание дальнейших элементов гимна — прославления и молитвы.

Дополнительное обращение появляется в гимнических одах 8 раз: 4 раза оно предшествует основному обращению к божеству (III, 26 к прислужникам; I, 21 к хору; I, 18 к Вару; I, 2 к другим богам, кроме Меркурия) и 4 раза оно появляется после основного обращения (I, 19 к прислужникам; IV, 6 к хору; IV, 1 к Лигурину; I, 12 к Юпитеру). Адресаты обращений в первых четырех одах и в последних четырех одах, как мы видим, очень схожи по своим отношениям к главному божеству, но пространность этих обращений очень различна. Средняя длина од с дополнительным обращением, предшествующим главному, — 6 строф, то есть немного меньше средней длины гимна в 7,5 строф: Гораций не затягивает вступительную часть и спешит по возможности скорее добраться до именования основного адресата. Средняя длина од с дополнительным обращением после главного — 10 строф, то есть заметно больше средней длины гимна: Гораций пользуется дополнительным обращением для того, чтобы поддержать затянувшуюся заключительную часть гимна.

Уклонение от прямого (звательного) обращения к божеству встречается трижды. Один раз гимн пересказывается целиком в обращении к хору (I, 21: «пойте Аполлона, такого-то и такого-то, и Диану, такую-то и такую-то»), два раза — только его начальная, дооперативная часть (в риторическом вопросе, I, 31: «О чем молит Аполлона поэт? не о том-то и том-то...»; в повествовательном предложении, I, 19: «Венера с ее свитою вновь велит мне любить...»), а последующая просьба сохраняет свой вид (к богу, I, 31: «...даруй же мне, Аполлон...»; к прислужникам, I, 19: «...приготовьте же приношения для Венеры»). Эти примеры по малочисленности обобщению не поддаются.

В статическом прославлении божества встречаются такие мотивы: 13 раз — власть божества («Венера, владычица Страстей», «Диана, вспомогательница рожениц», «Вакх, сильный и в мире и на войне», «Музы, хранящие Цезаря»...), 10 раз — спутники божества (за Фортуной следуют Неизбежность, Верность и Надежда, за Венерой — то Амур, Грации, Юность и Меркурий, то Вакх и Вольность, за Вакхом — Себялюбие, Тщеславие и Неверность, а о лире сказано, что она угодна Юпитеру), 7 раз — место почитания божества (для Венеры — Книд, Пафос и пр., для Аполлона — Темпейская долина, Делос и Ксанф, для Дианы — Альгид, Эриманф и Краг в более «греческой», Альгид и Авентин в более «римской» оде), 6 раз — атрибуты божества (Аполлон с сияющими плечами, с колчаном и лирой, Вакх с бубнами и берекинфским рогом и пр.). Иными словами, для Горация на первом месте — отношение божества к людям и природе, на втором — отношение к другим божествам, на третьем — место его в пространстве и лишь на четвертом — собственный его облик: поэт воспринимает божество не столько наглядно, сколько умственно, зрительная ощутимость — не главная его забота. И это несмотря на то, что в ином материале, в изображении природы и быта, Гораций заслуженно стяжал славу мастера наглядности: в наших одах свидетельство этому — стихотворение о ключе Бандузии, III, 13. Видимо, гимн как жанр требовал от него большей отвлеченности.

В общей сложности эти четыре категории мотивов появляются в одах, таким образом, 36 раз, то есть в среднем по полтора раза на оду. На самом деле они распределяются весьма неравномерно: мы отмечали некоторые оды, в которых статическое славословие занимало половину и более места, и в то же время пять од остались совсем без статического прославления. Это «Памятник», III, 30, где само имя Музы-адресата появляется лишь в последнем стихе; обращение к Бандузийскому

ключу, III, 13, где прославление отложено в обещание и заменено описанием; ода о молитве к Аполлону, I, 31, с ее уклонением от прямого обращения к божеству; оды I, 12 к Клио («какого бога прославить?..») и I, 2 к Меркурию-Августу («какому богу молиться?..»), в которых славословие смещается с основного адресата на попутно упоминаемых.

Эпическое прославление божества встречается только в 9 одах (около трети от общего числа). Средняя длина этих од — 10 строф (вместо обычных 7,5): видно, как за счет этих повествовательных отступлений разбухает стихотворение. Тематика эпических прославлений сравнительно однородна: более половины случаев, 5 из 9, — это картины битв: кентавромахия в оде I, 18 к Вару и Вакху, гигантомахия (и другие расправы) в оде II, 19 к тому же Вакху, гигантомахия же в оде III, 4 к Каллиопе, подвиги Ахилла в оде IV, 6 к Аполлону, судьба Энея в Столетнем гимне. Мифы мирного содержания пересказываются только в оде к Меркурию I, 10; воедино сводятся военные и мирные сюжеты в оде к лире (I, 32), на которой Алкей в дни войны пел вино и любовь. В оде к Меркурию и лире, III, 11, нет войны, но есть мужеубийство Данаид и казнь их в аиде; аидом же кончается ода II, 19 к Вакху,— видимо, эта картина загробного успокоения казалась Горацию естественной в заключении стихотворения. Наконец, в двух одах к Музам, как сказано, подвигом, совершенным ими, оказывается судьба самого поэта — чудо с горлинками во младенчестве (в III, 4) и слава лучшего римского стихотворца в зрелости (в IV, 3). Воинственные темы, таким образом, преобладают: эпические отступления служат Горацию прежде всего для того, чтобы оттенить контрастом гармонически спокойный гимнический мир. Но пользуется он этим нечасто: если у Пиндара почти каждое славословие кажется торжеством после только что одержанной победы (что вполне естественно в одах по случаю олимпийских и прочих удач), то у Горация

кажется, что всякая борьба осталась в далеком прошлом и мир стоит спокоен и величав.

Таково развертывание первых двух обязательных элементов гимна — обращения и прославления. Несколько иной характер имеет развертывание третьего обязательного элемента — оперативной части, молитвы.

3

Молитва — наименее предсказуемая часть гимна. По обращению еще можно предугадать прославление (если Аполлон — то «вещатель», «властный над недугами», «вождь Муз», «делосец и дельфиец», «прекрасный луком и лирою», «победитель Пифона»; интересно, что из этих общих мест у Горация, как мы видели, представлены далеко не все), но предугадать молитву почти невозможно. Гораций просит у Аполлона покойного достатка (I, 31), помощи своей Музе (IV, 6), спасения Риму (I, 21), процветания Риму (Столетний гимн), а мог бы с той же композиционной естественностью просить и многого другого. Предугадать молитву становится возможно лишь в том случае, если автор заранее намечает ситуацию, в которой следует представлять себе исполнение гимна. Так, в Столетнем гимне, где с самого начала заявлено, что этот гимн Аполлону и Диане исполняется на публичном празднестве двумя хорами от имени всего римского народа, заключительная молитва о процветании Рима легко предсказуема, а в оде I, 21, где тоже сказано, что гимн поется двумя хорами, но не сказано, по какому случаю, подобная же молитва кажется более неожиданной.

Исходные ситуации исполнения гимнов у Горация сравнительно немногочисленны. Главных типов — два, и они различаются довольно четко: это частное жертвоприношение и общественный обряд. Частное жертвоприношение (или посвящение) служит фоном в 7 одах:

I, 30 к Венере (2 строфы), к Диане III, 22 (2 строфы), к Венере о Хлое III, 26 (3 строфы), к Венере о Гликере I, 19 (4 строфы), к Фавну III, 18 (4 строфы), к ключу Бандузии III, 13 (4 строфы), к Аполлону I, 31 (5 строф); средняя длина такой оды 3,5 строфы, вдвое короче средней длины горациевского гимна в целом. Общественный обряд (вероятно, тоже с жертвоприношением, но это не подчеркнуто) служит фоном в 5 или 6 одах: прежде всего, конечно, это Столетний гимн (19 строф), затем уже упоминавшийся гимн I, 21 к тем же Аполлону и Диане (4 строфы); с меньшей уверенностью — I, 2 к Меркурию-Августу и I, 35 к Фортуне (13 и 10 строф), обе от лица коллективного «мы»; с еще меньшей уверенностью — I, 12 к Клио (15 строф), без коллективного «мы», но с таким пиндарическим зачином «Какого воспеть мужа, героя, бога?..» (от знаменитой 2-й Олимпийской оды), что фикция публичного исполнения кажется подразумевающейся сама собой; наконец, ода I, 32 к лире (4 строфы) тоже окажется публичной, если первое слово ее читать (за большинством издателей) не poscimus, а poscimur. Средняя длина такой оды 11—12 строф, в полтора раза длиннее средней длины горациевского гимна в целом и втрое длиннее гимна, опирающегося на ситуацию частного жертвоприношения, — противоположность, несомненно осознанная Горацием. Ситуация застолья служит фоном од I, 8 к Вару и Вакху и III, 21 к амфоре (с темой дружбы). Совсем отсутствует внешняя ситуация в 10 одах, но в большинстве их присутствует хотя бы психологическая ситуация: I, 10 к Меркурию (фона нет), III, 11 к Меркурию и лире (с темой любви), I, 26 к Музе об Элии Ламии (с темой дружбы), IV, 1 к Венере о Павле Максиме и Лигурине (с темой и любви, и дружбы); психологическая ситуация неожиданного вдохновения лежит в основе од к Вакху II, 19 и III, 25, психологическая ситуация благодарности богам — в основе од к Аполлону и Музам IV, 6; IV, 3; III, 30; III,

4 (в последней, к Каллиопе, присутствует и тема вдохновения).

Попробуем проследить, как обозначается в наших одах гимническая ситуация, как соотносится она с молитвенной частью и какими расширяется факультативными мотивами.

Из семи од, исходящих из ситуации частного жертвоприношения, простейшая — 2-строфная **III, 22** к Диане: «да будет твоею эта вставшая над моей усадьбою сосна» (начало 2-й строфы, сразу после обращения) — к этому сводится все содержание оперативной части, здесь даже нет никакой просьбы, только ситуация. Назовем это молитвенной частью по формуле «*прими*».

Другая 2-строфная ода, **I, 30** к Венере, умоляет: «перенесись в благолепный дом Гликеры, призывающей тебя обильным фимиамом» (конец 1-й строфы, сразу после обращения) — ситуация и просьба совмещены в одной фразе, вся просьба сводится к «*приди*». За этим могло бы следовать, например, «Гликера ждет тебя затем, чтобы...», но этого не происходит, и призывание сливается с оперативной частью. К такому же «приди» сводится молитвенная часть 4-строфной оды **I, 19** к той же Венере: психологическая ситуация обозначена в первой же фразе: «Свирепая матерь Страстей, и Вакх, и веселая Вольность приказывают мне вновь предать душу конченной было любви»; бытовая ситуация — в последней фразе (4-я строфа): «Здесь, отроки, возложите мне живой дерн, ветви, ладан и вино, чтобы от этих жертв Венера пришла добрее».

Точно так же начинается, но более конкретной просьбой кончается — не «приди», а «*накажи*» — третья, 3-строфная ода к Венере, **III, 26**: сперва психологическая ситуация (1-я строфа): «я славно ратоборствовал в любви»; затем бытовая ситуация (2-я строфа): «теперь посвящаю свое оружие Венере — несите же сюда факелы и прочее»; и наконец, молитва (3-я строфа): «а ты, богиня, за это хоть раз коснись бичом надменной Хлои».

Подобной же молитвой начинается еще одна ода, с той же психологической ситуацией, но без уточнения бытовой ситуации, без жертвоприношения, — 13-строфная **III, 11** к Меркурию и лире: в первой же фразе (2-я строфа) говорится: «спой песни, к которым Лида преклонила бы упрямый слух», — и дальше описывается Лида, которая «боится прикосновения», а дальнейшая часть оды подводит и к теме этой назидательной песни – к мифу о Данаидах. Здесь, таким образом, перед нами не «приди» и не «накажи», а *«спой и убеди»*. Наконец, еще одна ода — тоже без уточнения бытовой ситуации, без жертвоприношения — копирует психологическую ситуацию **III, 26** еще точнее, но более напряженно: точность в том, что в начале произносится отречение от любви, а в конце оказывается, что любовь еще жива (как в словах «хоть раз коснись бичом надменной Хлои»), а напряженность в том, что Венере говорится не «приди», а прямо *«уходи»*. Это 10-строфная ода **IV, 1** к Венере и Лигурину: психологическая ситуация в первой же строке («Ты, Венера, вновь вздымаешь давно замиренные войны?..»), затем просьбы («пощади, молю... перестал клонить... уходи, куда зовут тебя льстивые мольбы юношей»), а затем развиваются дополнительные мотивы – во-первых, похвала другу («лучше тебе сойти пировать в дом Павла Максима»), во-вторых, описание праздника («он почтит тебя статуей, фимиамом, песнями и плясками» — это как бы замена отсутствующей в начале темы жертвоприношения), и наконец, в-третьих, неожиданным дополнением (последние две строфы) следует признание в любви к даже не упоминавшемуся до этого Лигурину: «Но почему, увы, почему, Лигурин, катится у меня слеза...».

Оды к Фавну, **III, 18**, и к Аполлону, **I, 31**, развивают другие дополнительные мотивы. Оперативная часть в 4-строфной оде к Фавну сводится к просьбе *«храни»*, формулируемой в первой же фразе (1-я строфа): «Фавн, любовник беглянок-нимф, кроток приходи и уходи по

моим межам и солнечным лугам, благосклонный к малым сосункам, ежели недаром падают для тебя жертвы» и т.д. (сперва молитва, потом ситуация, как в III, 11). Эта фраза, занимающая две строфы, могла бы составлять собой всю оду, как в III, 22, и ощущения оборванности бы не было; и за таким началом могла бы следовать конкретизация любого его элемента: статического описания («у тебя такие-то нравы...»), эпического описания («ты когда-то делал то-то...»), просьбы («пусть ни мор, ни хищники не губят моих стад...»), но Гораций предпочитает конкретизировать как раз нестандартную и уже достаточно развернутую часть вступления — ситуацию, описание жертвы (ср. IV, I): «Когда вновь настают в твою честь декабрьские ноны, сельщина празднует свой отдых в лугах...» и т.д., описание сельского праздника, занимающее тоже две строфы. Оперативная часть в 5-строфной оде к Аполлону, **I, 31**, сводится к просьбе *«даруй»*. Ситуация молитвы дана в первой же строке: «О чем певец просит Аполлона в новоосвященном храме?..», но содержание молитвы оттянуто до последней, 5-й строфы: «Даруй жить тем, что есть, и в здравом уме дожить непостыдную старость, не чуждую лиры», а промежуток между началом и концом заполнен дополнительным мотивом, развивающим тему этой молитвы, «ничего лишнего!» (как в одах Венере дополнительным мотивом служит тоже развитие темы молитвы — описание любви).

Наконец, последняя из «од с жертвоприношением», 4-строфная **III, 13** к ключу Бандузии, совсем лишена молитвенной части: ситуация жертвоприношения обрисовывается в первой же строфе, тотчас после обращения («ты получишь завтра в дар козленка...»), следующая фраза развивает описание («ты желанную даешь прохладу» и т.д.), а заключительная содержит обещание песни («ты прославишься, когда я воспою твой дуб и твою скалу...»). Создается впечатление, что перед нами не молитва о будущих благах (как во всех прежде

рассмотренных одах), а благодарность за прошлые и будущие блага: оттого молитва о действии божества и заменена обещанием собственного действия для божества. Психологическая ситуация («благодарность») оказывается важнее, чем внешняя («жертвоприношение»), и разрешается в концовочную формулу *«спою»*.

В этой оде мотив благодарности не выражен прямыми словами и лишь угадывается в логической связи предложений. Но от нее естествен переход к группе од к Аполлону и Музам, целиком исходящих из психологической ситуации *благодарности*.

Первая из «благодарственных» од, 6-строфная **IV, 3** к Мельпомене, также не содержит никакой молитвы, как и III, 13: начинается она отступлением с каталогом людских занятий (как в I, 31), психологическая ситуация обрисовывается только в 4-й строфе (описание достигнутого: «отпрыски Рима чтут меня меж любезными певцами»), а затем следует формулировка благодарности — опять-таки без прямых слов: только «что я жив и угоден, если угоден, — это от тебя». Вторая ода, 20-строфная **III, 4** к Каллиопе, также не содержит молитвы, но содержит хотя бы призывание, — «приди»: ода начинается с просьбы «приди и спой» (зачем и о чем, не сказано), затем связующим переходом мелькает дополнительный мотив «я чувствую вдохновение» и затем следует уже знакомая нам автобиографическая часть, складывающаяся в описание психологической ситуации (картина достигнутого: «я ваш, Камены...»). Формулировки благодарности нет, ода заканчивается мифологической частью, тоже рассмотренной выше. Третья ода, 4-строфная **III, 30** к Мельпомене, вся состоит из описания психологической ситуации (картина достигнутого: «я воздвиг памятник, я буду возрастать в потомстве свежей славой...»), а последняя фраза содержит молитву *«подтверди благосклонность»*: «возгордись заслуженно, Мельпомена, и доброхотно обвей мои кудри дельфийским лавром». Четвертая ода, 11-строф-

ная **IV, 6** к Аполлону и хору, начинавшаяся (как мы видели) **обращением** к богу с длиннейшим вставным мифологическим прославлением, завершает его новой разновидностью той же молитвы «сохрани»: «обереги красу моей давнийской Музы» (7-я строфа). Затем эта молитва поясняется картиной психологической ситуации: «Феб даровал мне вдохновение, даровал искусство песни и званье поэта», а затем повторяется вновь, но уже в обращении к хору, певшему Столетний гимн: «первые из девушек и знатные из юношей, сохраните лесбийский ритм по ударам моего пальца» (8—9-я строфы). В заключение же появляется еще один мотив, «возгордись», знакомый нам по III, 30, но здесь обращенный не к Музе, а к тому же хору: «уже замужем ты скажешь: в Столетний праздник вознесла я песнь, угодную богам, послушная ритмам поэта Горация» (последняя, 11-я строфа).

Мотив вдохновения, лишь мимоходом мелькнувший в оде IV, 4, становится основным в исходных ситуациях двух од к Вакху, **II, 19** и **III, 25**. 8-строфная ода **II, 19** начинается быстро сменяющимися картинами сперва внешней ситуации: «я видел, как Вакх среди утесов учил песням» (1-я строфа), затем психологической ситуации: «эвоэ! дух трепещет, мятется и ликует», затем следует обращение-молитва: «смилуйся, о Либер!» (2-я строфа); но разработки она не получает, и вся остальная часть оды (шесть строф) вводится, как в бандузийской III, 13, по формуле «я спою» (о таких-то и таких-то деяниях Вакха). 5-строфная ода **III, 25** начинается теми же мотивами в обратном порядке: сперва психологическая ситуация: «куда ты влечешь меня, Вакх, полного тобою...», потом внешняя ситуация: «...между тем как я обдумываю вечную славу Цезарю?» (1—2-я строфы), а остальная часть оды вводится тоже по формуле «я спою» («воспою великое, несказанное...» — 2-я строфа, «им воспою ничтожного, смертного...» — 5-я строфа). Здесь перед нами впервые возникает политический мотив, песнь в честь

Цезаря Августа, но разработки он почти не получает. Прямая связь между ситуацией «я чувствую вдохновение» и разрешением (суррогатом молитвы) «я спою» очевидна и естественна.

Переходное положение занимают три оды – I, 18; III, 21; I, 26. 4-строфная ода **I, 18** обращена к Вару и тому же Вакху: она начинается просьбой к Вару во славу вина: «не сажай, Вар, никакого дерева прежде священной лозы...» (1-я строфа), а кончается мольбой к Вакху со страхом перед вином: «сдержи свои дикие бубны и берекинфский рог...» (4-я строфа). В промежутке, на столкновении этих двух отношений к вину, возникает дополнительный мотив — «ничего лишнего!» («чтобы никто не переступал черту даров умеренного Либера... межу вожделениям меж грешным и безгрешным»). Внешняя ситуация произнесения оды не совсем ясна, но содержание оды относится к застолью, и представить эту оду застольной вполне возможно. Она – промежуточная между гимническими и застольными. 6-строфная ода **III, 21** к амфоре более недвусмысленно-застольна: она начинается по формуле «приди», объединяющей ситуацию и молитву (как в одах к Венере I, 30 и I, 19): «О благоверный сосуд... сойди по велению Корвина излить нам ленивое вино...» Дополнительный мотив развивается здесь из упоминания Корвина — это похвала другу («он проникнут Сократовыми беседами...»); тем самым ода оказывается на границе между гимническими, застольными и дружескими. 3-строфная ода **I, 26** к Музе об Элии Ламии совсем не содержит описания внешней ситуации, а психологическая ситуация развита в дополнительный мотив «ничего лишнего!» («я, дружный с Музами, чужд тоски, страха и забот о дальних войнах»). Затем следует молитва: «Муза, прославь со своими сестрами моего Ламию!»; логическая связь этого зачина и разрешения остается непроясненной, и, может быть, это начальное отступление больше связано с прославляющей частью гимна («Му-

зы, вы так прекрасны, что с вами не надобно ничего иного»), чем с оперативной. Похвала другу здесь развернута еще меньше, чем в предыдущей оде, однако упоминания о друге достаточно, чтобы ода воспринималась опять-таки как пограничная между гимническими и дружескими.

Ода, совершенно не содержащая ни прямых, ни косвенных указаний на ситуацию исполнения, в нашем корпусе, как сказано, только одна — **I, 10** к Меркурию, 5-строфная. Соответственно этому в ней нет и оперативной части — молитва заменена (уже знакомым нам образом) на формулу «спою о тебе»: «о Меркурий, речистый внук Атланта...» (1-я строфа), «я спою о тебе, вестник Юпитера и богов...» (2-я строфа), и далее — только прославление, статическое и эпическое, описанное выше.

Последняя группа од, как уже говорилось, — это те, которые исходят из ситуации общественного священнодействия. На пороге этой группы — 4-строфная ода **I, 32** к лире: начало ее в зависимости от вариантов рукописей может пониматься «нас просят... спой же <им>...» или «я прошу... спой <мне> латинскую песню, о лира моя...», а конец — «будь благополучна в ответ на уставное мое призывание!». Таким образом, молитвенная часть сводится к формулам «спой» (как в III, 11) и «будь благополучна» (с оттенком благодарности: «...если мы с тобою создали, забавляясь, что-то долговечное...» — как в благодарственном цикле); в промежутке, как мы видели выше, развертывается лишь обращение-славословие.

Все остальные оды этой группы содержат в оперативной части политические мотивы. 4-строфная ода **I, 21** начинается прямым упоминанием обрядовой ситуации — вспомогательным обращением к хору, воспевающему Аполлона и Диану, а кончается пересказом молитвы к Аполлону: «пусть по вашей мольбе он отвратит от Рима голод, мор и войну». 10-строфная ода **I, 35**

к Фортуне не содержит прямых указаний на обрядовую ситуацию: она начинается, как мы видели, пространным прославлением этой «антийской богини», а молитвенная часть (строфы 8—10) имеет вид: «храни же Цезаря в его западном походе и римское юношество в восточном походе; перекуй наши притупившиеся мечи против внешних врагов»; в середину этой молитвенной части вставлен дополнительный мотив — бедствия братоубийственной гражданской войны (после которых и надобно перековывать мечи). 13-строфная ода **I, 2** к Меркурию-Августу обрисовывает обрядовую ситуацию лишь в середине, в 7-й строфе («к какому богу воззовет народ в час крушения своей державы?»), а молитву излагает лишь в конце, в 11—13-й строфах: «побудь с нами в облике Цезаря-мстителя и веди нас против внешних врагов!». Первая же половина оды представляет собой затянутое вступление, развивающее дополнительный мотив — опять-таки бедствия гражданской войны (в том числе и мечи, которые лучше бы точить не друг на друга, а на внешнего врага). В промежутке между указанием на ситуацию и формулировкой молитвы Гораций помещает беглые предварительные обращения к другим богам, кроме Меркурия: к Аполлону, Венере, Марсу. Этот же последний прием ложится в основу композиции следующей оды, 15-строфной **I, 12** к Клио: ситуация песнопения намечена с самого начала: «какого мужа, героя, бога хочешь ты прославить, Клио?» (об обрядовой ситуации, очевидно, можно говорить лишь условно: она не задана поэту, а свободно им выбирается), затем на протяжении основной части оды перечисляются боги, герои, древнеримские мужи и, наконец, наследники их доблестей — Цезарь Август и молодой Марцелл; и только в 13-й строфе является молитвенное обращение к Юпитеру: «царствуй первым, а Цезарь пусть царствует и побеждает врагов вторым». Наконец, 19-строфный **Столетний гимн** к Аполлону и Диане, прямо рассчитанный на обрядовое исполнение, расчленяет свою молит-

венную часть сообразно с обращениями к божествам-адресатам: «ты, Аполлон-Солнце, не увидь ничего более великого, чем Рим» (строфа 3-я); «ты, Диана-Илифия, взрасти Риму потомство» (строфа 5-я); «вы, Парки, спрядите Риму добрую судьбу» (строфа 7-я); «пусть земля, вода и воздух взрастят плоды» (строфа 8-я); «вы, Аполлон с Дианою, даруйте юным добрый нрав, старым желанный покой, всем довольство, потомство и красу» (строфа 12-я); это центральная часть гимна, конец же его выдержан не в взволнованно-пожелательных, а в умиротворенно-утверждающих тонах: «Рим цветет, враги покорны, царят мир и обилие, и боги к нам благосклонны».

Сводя воедино сделанные наблюдения над развертыванием молитвенной части гимнов, получаем такую картину.

Гимническую ситуацию Гораций старается представить читателю как можно быстрее, чтобы облегчить восприятие гимна. Из 25 гимнов только в трех она опущена (I, 35 к Фортуне, I, 10 к Меркурию, I, 26 к Музе об Элии Ламии) и в двух неясна, но легко подразумевается (I, 18 и III, 21, застольные). Только в трех гимнах изображение ситуации оттянуто долгим вступлением (IV, 3 о людских занятиях; IV, 6 об Аполлоне; I, 2 о бедствиях римского народа); только в пяти молитвенная часть вынесена вперед, раньше ситуативной, да и то в таких случаях она обычно самая простая: «приди», «спой». Из 20 случаев, где гимническая ситуация обозначена, в 10 случаях она бытовая (жертвоприношение или иной обряд), в шести случаях психологическая (любовь, благодарность), в трех случаях указана сперва психологическая ситуация, потом бытовая (I, 19 и III, 26 к Венере, III, 25 к Вакху) и в одном случае — наоборот (II, 19 к Вакху). Таким образом, естественная последовательность мотивов для Горация: психологическая ситуация — бытовая ситуация — молитва (например, «я отлюбил свое — и вот приношу благодарственную жертву

Венере — а она пусть за это не мучит меня больше или пусть накажет ту, которая меня мучила»). Иная последовательность воспринимается как инверсия.

Содержание молитвенной части очень разнообразно (не менее 16 вариантов), но оно более или менее соотносимо с образами богов-адресатов и с исходными гимническими ситуациями, а поэтому воспринимается подготовленно. Больше одного раза встречаются молитвы «приди» (4 раза), один раз — «прими» и суррогат молитвы «спою» (4 раза), один раз — «будь благополучна» (о лире): ожидание услуг от богов и готовность к услугам для богов находятся в идеальном равновесии. Среди услуг, ожидаемых от богов, в одах о себе следуют друг за другом такие мотивы: «пощади» (к Венере, к Вакху — 3 раза), «сохрани» (или «будь благ» — 2 раза, к Фавну и к Аполлону), «даруй» (1 раз — к Аполлону), «накажи» (1 раз — к Венере) — то есть Гораций хочет, во-первых, избежать дурного, во-вторых, сохранить хорошее и, в-третьих, приумножить хорошее, а виновников плохого наказать. В одах не о себе, а о Риме последовательность несколько иная: «пощади Рим» — один раз, «сохрани Рим таким, как он есть» — три раза (в вариантах «побудь Цезарем», «храни Цезаря», «правь с Цезарем»), «даруйте Риму» — один раз: радость о том, что есть, еще больше перевешивает печаль о том, что было, и тоску о том, чего еще нет (несмотря на весь пафос оды I, 2 и на все призывания Столетнего гимна). Наконец, вместо молений о деле может появляться моление о слове — «спой» (к лире — 2 раза и 1 раз к Музе, «прославь»).

4

Мы рассмотрели расположение основных элементов в обеих частях гимнической оды — вступительной, с обращением и прославлением, и заключи-

тельной, с молитвой. Они переплетаются: в начало оды, рядом с обращением, охотно выносятся и обрисовка гимнической ситуации, подготавливающей молитву, и даже сама молитва — по крайней мере, в простейших формах типа «приди». В целом начало оды фиксировано тверже, конец — свободнее: из 25 гимнов 18 начинаются обращением и только 10 кончаются молитвой.

В середине оды молитвенные обращения обычно отсутствуют (исключение — Столетний гимн, расчлененный на ряд последовательных мелких частей, каждая из обращения и молитвы): появление молитвенной просьбы, таким образом, служит для читателя одним из сигналов конца оды. Однако к суррогатам молитвенных просьб — к обещаниям типа «спою» — это не относится: они легко (и даже преимущественно) возникают и в середине текста.

Основная, серединная часть оды заполняется статическим и (иногда) эпическим прославлением, а также дополнительными мотивами. Статическое прославление присутствует почти обязательно, хотя бы в рудиментарном виде; слабее всего оно представлено в Столетнем гимне, где главным для поэта было не прославление, а моление. Эпическое прославление если присутствует, то обычно вслед за статическим (как в I, 10 к Меркурию) или чередуясь с ним (как в II, 19 к Вакху). Дополнительные мотивы подсказываются именем божества и ситуацией: они сближают некоторые гимны с одами любовными (III, 26; IV, 1; I, 19; III, 11), дружескими (I, 26; IV, 1; III, 21), застольными (I, 18; III, 21), философскими (главным образом на тему «ничего лишнего»: I, 26; I, 18; I, 31). Но сказать, какие из этих од в большей или в меньшей степени отступают от «чистой гимничности», можно будет, лишь систематизировав образный состав любовных, дружеских и прочих од; эта работа пока никем не проделана.

Если ода не имеет молитвенной части в концовке, то она может заканчиваться, как бы затухая, затянутым

прославлением (I, 10; I, 32; II, 19; III, 21; III, 11 с мифом) или дополнительным мотивом (о друге в I, 26 и IV, 1). Противоположный прием, оттянутое начало (как в той же I, 26 и в I, 2) встречаются реже. Если ода затягивается свыше средней длины (7,5 строф), то или за счет эпической части (II, 19; III, 4; III, 11; IV, 6), или же эта затяжка служит знаком общественно-политической тематики (I, 35; I, 2; I, 12; Столетний гимн). Единичный случай представляет собой IV, 1, где ода, обращенная к Венере, заканчивается на 8-й строфе, а затем следует как бы «довесок» — две строфы любовного обращения к Лигурину.

Таковы черты, слагающиеся в облик гимнической оды Горация, — облик несколько расплывчатый, но все же ощутимый в своем единстве. Было бы интересно сопоставить эту картину с обликом других жанровых разновидностей горациевских од — более ли единообразно оформлены гимны, чем любовные или философские оды? Но для ответа на такой вопрос еще не сделана достаточная подготовительная работа.

Однако проблема композиции од Горация этим не исчерпывается. Каждое из рассмотренных композиционных звеньев — обращение, прославление и т. д. — присутствует в них не отвлеченно, а в конкретных фразах, сцепление и смена которых тоже служат источником художественного эффекта. К основным приемам такой организации текста мы и переходим.

5

Прихотливое движение мысли в стихах Горация издавна бросалось в глаза всякому читателю. Композиция античной лирики вообще трудно дается восприятию человека новоевропейской культуры. Он привык к тому, что лирическое стихотворение (в том его типе, который сложился в эпоху романтизма, а от-

части еще ранее, в XVII–XVIII вв.) представляет собой динамическое развитие какой-то мысли или чувства, иногда связное, чаще затушеванное, как бы пунктирное, но всегда ощутимое, так что в конце стихотворения читатель находится в ином психологическом состоянии, чем в начале. Античное же стихотворение (особенно в элегической поэзии) сплошь и рядом оказывается статическим описанием, не развивающим, а лишь развертывающим свою тему, так что в конце стихотворения читатель остается в неизменном психологическом состоянии и лишь представляет его себе менее смутно и более проясненно. Грубо говоря, если в элегии нового времени герой начинает с нерешимости, а кончает решимостью (как в трагическом монологе), то в древней элегии герой начинает со смутной нерешимости, а кончает осознанной нерешимостью. Лирика нового времени больше напоминает сюжетную поэзию («лирический сюжет» — понятие, вновь и вновь возникающее при изучении лирики нового времени, но никогда не напрашивавшееся при изучении лирики древности), античная лирика больше напоминает описательную поэзию. А против описательной поэзии у читателя нового времени сложилось стойкое предубеждение, внятно сформулированное еще Лессингом в «Лаокооне»: речь есть процесс, и поэтому ей свойственно изображать лишь процесс же, а изображение мгновенных состояний следует предоставить живописи и скульптуре, опирающимся на мгновенное зрительное восприятие. Это предубеждение исторически понятно: оно — следствие обостренного ощущения протекания времени, процесса и прогресса, ощущения, развившегося вместе с буржуазной эпохой и незнакомого античности. Но оно мешает понимать композицию античной лирики, потому что композиционные приемы описательной лирики (соположение) глубоко отличны от композиционных приемов сюжетной лирики (подхватывание), и привычка к последним заставляет нас лишь с усилием осознавать первые.

Повторяем, в стихах Горация эта статичность меньше бросается в глаза, чем, например, в элегии. В частности, в гимнах Горация иллюзию развития темы дает сама обрядовая схема: обращение — прославление — просьба к божеству. Тем не менее прихотливость смены образов, при которой самые случайные повороты придаточных предложений вдруг оказываются началом неожиданно пространных и ярких картин, а заданная в зачине тема вовсе теряется к концу, остается в них не менее устойчивым признаком, чем у самого неисповедимого композиционных дел мастера античной лирики — Пиндара. Средняя длина оды Горация в два с половиной раза меньше, чем у Пиндара (а то и вчетверо, если учитывать, что у Пиндара строки гораздо длиннее), но уследить за развитием ее темы столь же трудно. Гораций, как известно, осторожно отмежевывался от пиндаровской поэтической манеры, сравнивая Пиндара с бурным потоком, а себя — с трудолюбивой пчелой (IV, 2), но у Пиндара он учился не меньше, чем у Алкея, и, по-видимому, учился именно этому: технике композиционных переходов, способной создать впечатление вдохновенной обуянности одинаково как в монументальных песнопениях Пиндара, так и в горациевской миниатюрной модели разновековой греческой лирики на непривычном к тому латинском языке.

Чтобы ориентироваться в течении поэтической мысли Горация, полезно следить не за стихами и строфами, а за фразами. Самое заметное в его одах — это резкое несовпадение строфы и фразы, анжамбманный стиль, при котором длинные предложения змеятся по уступам сложных, но единообразных строф, не подчеркивая синтаксисом их ритма, а, наоборот, как бы растворяя эти строфы в единообразном потоке лирического повествования. Исключения есть: встречаются и параллелизмы, подчеркивающие ритм стиха, встречаются и целые оды, в которых каждая отдельная фраза аккуратно

уложена в отдельную строфу, но на общем фоне такие исключения лишь подчеркивают правило: единица текста у Горация — не строфа, а фраза. Схемы, построенные по типу «две строфы — такая-то тема, потом три строфы — такая-то тема», обычно потому и оказывались натянуты, что слишком многие строфы начинались концом фразы на одну тему и кончались началом фразы на другую тему. Если мы будем прослеживать, как развивается содержание стихотворения не от строфы к строфе, а от фразы к фразе, мы можем надеяться прийти к более адекватному представлению о композиции од Горация.

Развитие содержания от фразы к фразе — это область, которая в современной филологии называется проблемой связности текста. Работа в этой области началась лишь в последние десятилетия и велась преимущественно лингвистами. Здесь изучалось, как фразы «зацепляются» одна за другую, образуя сверхфразовые единства: это достигается повтором слов, использованием местоимений, заменяющих слова предыдущей фразы, выбором слов из одинаковых или смежных семантических полей и т. п. Для исследования нашего материала применение таких тонких средств лингвистического анализа еще впереди. Мы попытаемся ограничиться понятиями более простыми и интуитивно очевидными: для начала это может оказаться плодотворнее.

Итак, спрашивается, если мы будем читать текст фраза за фразой и на каждой фразе останавливаться, задаваясь вопросом, в каком отношении находится новая фраза к предыдущей, что добавляет она к содержанию уже прочитанной фразы и, шире, всех уже прочитанных фраз, — то какие при этом можно выделить наиболее типичные последовательности?

В первом приближении таких последовательностей можно выделить семь. Некоторые из них более отчетливы и бесспорны, некоторые оказываются в отдельных случаях сомнительны и субъективны.

(I) Логическая последовательность: причина, следствие. Это значит, что последующая фраза воспринимается как пояснение к предыдущей или вывод из предыдущей. Так строятся, конечно, прежде всего рассуждения, характерные для сатир или посланий; но они встречаются и в лирике. Например, ода к лире I, 32 состоит всего из двух предложений (первое — очень длинное, с вставными придаточными), и связь между ними логическая:

«Я прошу: если мы с тобою на досуге в прохладе забавлялись чем-то, что проживет и этот и еще многие годы, то спой мне латинскую песню, о лира моя, на которой прежде играл тот лесбосский гражданин <Алкей>, — яростный в войне, но среди ли битв, привязав ли к влажному берегу истерзанную ладью, певший и Вакха, и Муз, и Венеру, и вечно льнущего к ней мальчика, и прекрасного черными очами и черными кудрями Лика. О черепаха-лира, краса Феба, любезная пирам вышнего Юпитера, о неизменно сладкое мне облегчение от трудов, будь благополучна на уставное мое призывание!»

Первая фраза — причина, вторая — следствие: «я прошу тебя, спой, — и за внимание к такой моей просьбе будь благополучна». Далее мы увидим, что связь предложений в знаменитом «Памятнике» III, 30 тоже основана на логической последовательности: «я создал памятник — то есть я достиг бессмертия (пояснение) — то есть о моих заслугах будут рассказывать люди (пояснение) — поэтому, Муза, увенчай лавром твою славу (следствие)».

(II) Временна́я последовательность: прошлое, настоящее, будущее. Это значит, что когда нет причинной последовательности, то в поле читательского зрения оказываются действия и состояния, сменяющие друг друга во времени. В центре внимания в этом случае — глаголы. Так строятся, конечно, прежде всего эпические произведения, излагающие событие за событием; но это построение нередко и в лирике. Такая временна́я последовательность отчетливо выступает, например (правда,

не отменяя логической последовательности, а лишь дополняя ее), в оде к Венере III, 26:

«Недавно жил я, пригожий для девушек, и ратоборствовал не без славы (*прошлое*, nuper), а теперь мое оружие и мою отвоевавшуюся лиру примет эта стена, ограждающая левый бок морской Венеры (*настоящее*, nunc). Здесь, здесь сложите и светлые факелы, и ломы, и луки, грозные противостоящим дверям (*близкое будущее в императиве*). А ты, божественная царица, держательница Кипра и Мемфиса, не знающего сифонийских снегов, высоким своим бичом хоть раз коснись надменной Хлои (*более дальнее будущее в императиве*)!»

Императив как стык настоящего и будущего (а также перфект как стык настоящего и прошлого) часто играет особенно важную роль во временно́й перспективе стихотворения.

(III) Пространственный охват: расширение, сужение. Это значит, что когда предмет стихотворения не динамичен, а статичен, то от фразы к фразе (а часто и внутри фразы) может меняться охват предмета, широта поля зрения. В центре внимания в этом случае — существительные. Так строятся прежде всего описательные стихотворения и части стихотворений. Например, ода I, 21 к Аполлону и Диане выглядит так:

«Пойте Диану, нежные девы; пойте, юноши, нестриженого Аполлона; а с ними Латону, сердечно любезную вышнему Юпитеру (*нейтральное начало*). Вы, <девы, воспойте ее>, радующуюся потокам и купам дубрав, на холодном ли высятся они Алгиде, в черных ли чащах на Эриманфе, в зеленых ли на Краге (*расширение поля зрения: от „потоков“ до обзора гор Лация, Аркадии, Ликии*). А вы, мужчины, столько же раз вознесите хвалой и Темпейскую долину, и родной Аполлону Делос, и чудное колчаном и братнею лирою его плечо (*сужение поля зрения: от обзора любимых мест Аполлона до его плеча*). Пусть, подвигнутый вашей мольбой, он отгонит и слезную войну, и несчастный голод и мор от нашего народа и Цезаря-вождя на персов и на британцев (*опять расширение: сперва „он“, бог, потом три общественных бедствия, потом охваченный ими Рим, потом охваченные ими дальние концы света*)».

Здесь переход от фразы к фразе продиктован начальным перечнем воспеваемых божеств (логическая последовательность), но построение каждой фразы продиктовано заботой о ритмическом чередовании расширений и сужений поля зрения.

(IV) Изменение подробности: конкретизация, детализация. Это значит, что даже когда охват предмета не меняется, то изображение его от фразы к фразе может становиться все более отчетливым, в частности – все более богатым подробностями. Простейший случай такой конкретизации – подкрепление общей характеристики примерами, как в оде к Меркурию I, 10:

> «О Меркурий, красноречивый Атлантов внук, диким нравам новосозданных людей тонко давший образование даром слова и обычаем палестры, – я воспою тебя, вестника богов и великого Юпитера, тебя, родителя выгнутой лиры, ловкого припрятывать лукавой кражей все, что тебе по сердцу (*тематическое вступление, ожидающее конкретизации*)! Некогда, пугая тебя, младенца, грозным словом, ежели не воротишь ты коварно уведенных быков, рассмеялся Аполлон, как лишился и колчана (*первая конкретизация, эпический пример*). Даже гордых Атридов, и фессалийские костры, и враждебный Трое стан обманул под твоим водительством, вышедши из Илиона, богатый Приам (*вторая конкретизация, эпический пример*). Благочестные души поселяешь ты в радостных обителях, золотым жезлом одерживая их легкий сонм, <ибо ты> любезен и вышним меж богов, и преисподним (*третья конкретизация, описательный пример*)».

Здесь начало оды, казалось бы, задает логическую схему ее построения так же, как в I, 21 (перечисляются приметы Меркурия как культурного героя, как вестника богов, как изобретателя лиры, как ловкого хитреца), – читатель готов ожидать, что далее будет развернут каждый из этих пунктов, но ожидания не оправдываются: Меркурий-оратор остается без подкрепления, а Меркурий-психопомп – без предварительной пропозиции.

(V) Изменение орнаментации: тематическое подчеркивание, стилистическое подчеркивание. Это значит:

если даже новая фраза ничего не добавляет к содержанию предыдущей, то она может усилить его, введя через сравнение новый образ (обычно мифологический) или через стилистическую фигуру — новую интонацию (обычно восклицание или вопрос). Примеров тематического подчеркивания в нашем материале нет: на мифологическом фоне гимна добавочный мифологический образ маловыразителен (ср. зато построение, например, оды I, 8: «Лидия, скажи, ради всех богов, зачем ты спешишь любовью своей погубить Сибариса?..» — далее детализация: как он избегает Марсова поля, верховой езды, плаванья, борьбы, кулачного боя; и, наконец, мифологическая концовка: «...почему он скрывается, как скрывался, говорят, сын морской Фетиды перед плачевной погибелью Трои, чтобы мужской убор не увлек его на бой и на ликийские полчища?»). Пример стилистического подчеркивания — переход от первой ко второй фразе оды к Вару и Вакху I, 18:

«В мягкую почву Тибура вокруг Катиловых стен не сажай, Вар, никакого дерева прежде священной лозы, потому что бог предоставил трезвым только трудное, и грызущие заботы не разгоняются ничем иным. Выпив вина, кто станет шуметь о суровой военной службе или бедности? кто не предпочтет о тебе, Вакх, и о тебе, благосклонная Венера?..» (*два риторических вопроса, повторяющих и усиливающих окончание предыдущей фразы*: «...не разгоняются ничем иным»; *впрочем, кроме стилистического подчеркивания, здесь все же присутствует и конкретизация*).

(VI) Контрастное оттенение. Точно таким же образом, не добавляя ничего нового к содержанию предыдущей фразы, можно ее усилить, упомянув рядом (с отрицанием) о чем-либо противоположном. Целиком на контрастном оттенении построена ода к Аполлону I, 31:

«О чем певец просит новоосвященного Аполлона? о чем молит, возливая из чаши молодое вино? (*зачин, стилистически подчеркнутый вопросом*). Не плодоносных жатв обильной Сардинии, не славных стад горючей Калабрии, не индийского

золота или слоновой кости и не пашен, которым тихою водой лижет берега молчаливый Лирис (*контрастные предметы*). Пусть, кому дала судьба каленские лозы, подрезает их ножом; пусть хоть золотыми чашами осушает вино, вымененное на сирийские товары, богатый купец, который, верно, мил самим богам, коли трижды и четырежды в год вновь и вновь безнаказанно выезжает в Атлантику (*контрастные лица*). Я же сыт маслинами, да цикорием, да легкими мальвами (*возвращение от контраста*). Даруй же, сын Латоны, мне, здоровому, жить тем, что есть; и еще молю: <даруй> в здравом уме дожить непостыдную старость, не чуждую лиры (*вывод и побуждение*)».

Контрастная часть занимает в центре стихотворения в полтора раза больше места, чем риторический вопрос в начале и положительная программа в конце. Можно заметить, что контрастные предметы перечисляются так, что дают двукратное расширение пространства («ближние Сардиния и Калабрия — дальняя Индия» и «италийское вино – сирийские товары — атлантические плавания»): два композиционных приема подкрепляют друг друга.

(VII) Личная окраска: субъективизация, побуждение. Как контрастное оттенение можно считать частным случаем расширения (в поле зрения вводится новая тема), так субъективную окраску можно считать частным случаем конкретизации: в предмете выделяются черты, относящиеся к личному опыту автора (субъективизация) или собеседника (побуждение). Так, в предыдущей оде I, 31 переход от фразы «Пусть, кому дала судьба...» к фразе «Я же сыт маслинами...» может считаться субъективизацией; таков же конец уже цитированной оды I, 18 к Вару и Вакху:

«...но чтобы никто не переступал черту даров умеренного Либера, учит нас заварившаяся над вином брань кентавров с лапифами, учит суровость Эвия к фракийцам, в алчности своей кладущим слишком узкую межу вожделениям меж грешным и безгрешным (*контраст*). Нет, чистейший Бассарей, я не стану потрясать тебя против воли твоей, и что

осенено разновидною зеленью, того не стану похищать под открытое небо (*возвращение от контраста; субъективизация*). Так сдержи свои дикие бубны и берекинфский рог, за которыми следуют и слепое Себялюбие, и Тщеславие, не в меру возносящее праздную голову, и предающая тайны Верность, прозрачнее стекла (*логический вывод; побуждение*)».

Побуждением является каждое молитвенное обращение к богу, присутствующее во всяком гимне.

Таковы основные способы семантической связи смежных фраз в одах Горация. Из примеров видно, что они редко выступают изолированно: сплошь и рядом логический вывод подчеркивается побуждением, контраст – пространственным расширением и т. п. Какие из этих аспектов оказываются в каждом случае ведущими, а какие подчиненными, определяется общей композицией стихотворения, в которой одни приемы складываются своей последовательностью в ритм, а другие остаются спорадическими.

6

Рассмотрим композиционный ритм нескольких гимнических од. Вот маленькая, 3-строфная ода I, 26 к Музе об Элии Ламии.

«Я, дружный с Музами, предам лихим ветрам унести в Критское море всякий страх и тоску, редкостно равнодушный к тому, какого царя ледяного края следует опасаться с севера и чего пугается Тиридат (*нетематическое вступление*). Ты, сладостная Пимплея, ликующая о неприкасаемых источниках, сплети солнечные цветы, сплети венки для моего Ламии! (*контраст, обращение и просьба*). Без тебя мои чествования ему ничто (*логическое объяснение*). Его, его обессмертить пристало тебе и твоим сестрам новыми струнами, лесбийским плектром (*повторение со стилистическим усилением*)».

Композиционный ритм стихотворения образуется чередованием повествовательных и побудительных пред-

ложений; а на эту основу накладывается последовательность постепенного сужения поля зрения: сперва широкий мир (Критское море в середине, ледяной царь на севере, Тиридат на востоке), потом греческие «источники Муз», потом вещественные цветы для Ламии, потом невещественная песня для Ламии; под конец это сужение притормаживается и останавливается легким встречным расширением (сперва «ты», потом «ты и твои сестры»). Начинается стихотворение Музами, кончается тоже Музами.

Вот 4-строфная ода к Фавну III, 18; она состоит из одной большой фразы, занимающей своим периодом половину стихотворения, и нескольких маленьких и дробных:

> «Фавн, любовник беглянок-нимф, кроток приходи и уходи по моим межам и солнечным лугам, благосклонный к малым сосунам, ежели <недаром> на исходе года падает <для тебя> нежный козленок, и в чаше, Венериной подруге, не иссякает обильное вино, и старый жертвенник курится многими ароматами. Когда вновь настают в твою честь декабрьские ноны, то резвится в полевой траве вся скотина; сельщина празднует свой отдых в лугах меж досужими волами; бродит волк средь неустрашаемых овец; осыпает лес тебе дикую листву; и счастлив землекоп трижды притопнуть по опостылевшей ему земле».

Отношение между двумя половинами оды — конкретизация; но на него накладывается и его заглушает ритм пространственного сужения и потом расширения. В первой половине композиция строго выдерживает перспективу сужения: сперва все подвластные Фавну просторы, на которых он преследует нимф, потом имение с солнечными лугами, потом молодая скотина на этих лугах, потом один козленок у алтаря, чаша с вином и дым над жертвенником. А затем вокруг наброванной тремя штрихами картины жертвоприношения рисуется расширяющаяся рама сельского праздника: от жертвенного козленка взгляд переходит ко «всей ско-

тине» на лугу, потом ко «всей деревне», потом в праздество включается и дикая природа, сперва животная («бродит волк», горизонтальная перспектива), потом растительная («лес осыпает листву», вертикальная перспектива). Конец этому расширению (и всему стихотворению) кладет лишь встречное тормозящее движение — вместо хаотично-плавного движения быстрая пляска, вместо объективной картины (лишь под конец в ней мелькнул психологизирующий эпитет audaces agnos) — интроспективное «счастлив притопнуть по опостылевшей земле». Эта последовательность «сужение — расширение» связывает и уравновешивает две половины стихотворения, тогда как логическая последовательность «общая фраза — конкретизация» скорее разваливает их связь.

Другая 4-строфная ода, III, 13 к ключу Бандузии, построена сходным образом: длинная фраза с описанием жертвоприношения, а затем две кратких с дополнительными подробностями.

> «О источник Бандузии, блещущий ярче стекла и достойный сладкого вина при цветах, ты получишь завтра в дар козленка, которому вздутый юными рожками лоб сулит любовь и битвы, но тщетно — ибо окрасит тебе красною кровью студеные струи этот приплод похотливого стада (*тематическое вступление*). Тебя не в силах коснуться гиблый час палящего Пса, ты желанную даешь прохладу утомленным плугом волам и пасущейся скотине (*конкретизация*). Будешь и ты в числе знаменитых источников, когда я воспою тот дуб, нависший над полою скалою, из которой сбрасываются говорливые твои воды (*субъективизация*)».

Первая двухстрофная фраза здесь не так закруглена, как в III, 18, и заставляет ожидать скорее продолжения, чем обрыва; но продолжение ожидалось бы скорее по типу «...чтобы ты и впредь поил эти места», а наступает по типу «...ты поишь эти места»' — происходит перебой временно́й последовательности. Если бы третью строфу переставить на место первой, — «О источник Бандузии,

блещущий ярче стекла, не касаемый Псом, дающий прохладу стадам... ты получишь завтра в дар козленка, который... и ты прославишься, когда я воспою...», — временна́я последовательность была бы безукоризненной: настоящее — ближайшее будущее — дальнейшее будущее. Гораций разрушает эту перспективу своим порядком строф и обманывает ожидание концовки о ключе концовкой о стихах в честь ключа. Начало стихотворения, «блещущий ярче стекла...», и конец, «...говорливые твои воды», перекликаются, стихотворение начинается и кончается изображением источника, но в начале оно дается как бы прямо с натуры, а в конце — опосредованно, как бы в кавычках, пересказом будущих слов поэта о нем. Между этими точками взгляд читателя успевает сделать движения сперва к сужению, потом к расширению поля зрения (как в оде к Фавну): сперва перед нами источник и жертвенный козленок рядом с ним, потом кровь козленка в струе ручья (сужение), потом опять козленок, «приплод похотливого стада», потом настоящее стадо, ищущее прохлады у этого источника, потом широкий мир, в котором есть и другие знаменитые источники (расширение), и, наконец, опять бандузийский источник крупным планом. При этом первое сужение подчеркнуто взглядом вниз по вертикали (жертвоприношение — на берегу, кровь в струе — под берегом), расширение — взглядом вверх по вертикали (к «палящему Псу», Сириусу), второе сужение — опять взглядом вниз по вертикали (дуб — скала — ниспадающий поток). Видимо, именно этот пространственный ритм был здесь предметом преимущественной заботы Горация и поэт разрушил напрашивавшуюся временну́ю последовательность построения оды именно затем, чтобы не отвлекать внимания от пространственной последовательности.

Более обширная, 8-строфная ода в честь Вакха II, 19 также заканчивается вместо молитвы замыканием на собственную песнь. Любопытно, что «завязочная» часть

оды, явление бога и вдохновение от бога, занимает здесь две строфы — столько же, сколько и в рассмотренных выше одах к Фавну и к бандузийскому ключу; а далее следует конкретизирующий ряд картин, в котором чередуются более отвлеченные и более конкретные, более статические и более эпические славословия, и этот ряд в принципе может быть и удлинен и укорочен.

«Я видел Вакха — веруйте, потомки! — меж дальних скал учившего петь, и учившихся нимф, и острые уши козлоногих сатиров (*тематическое вступление*). Эвоэ! дух трепещет недавним страхом и смятенно ликует сердцем, полным Вакха! (*субъективизация, стилистически подчеркнутая восклицанием*). Эвоэ! смилуйся, Либер, смилуйся, грозный тяжким тирсом! (*побуждение*). Дано мне петь неустанных вакханок, и реки, полные молока, и ручей — вина, и вторить меду, каплющему из полых стволов (*конкретизация*): дано <воспевать> и красу твоей блаженной супруги, причтенную к звездам, и Пенфеевы кровы, разметанные нелегким крушением, и погибель фракийского Ликурга (*продолжение перечня, усиление образов*). Ты изгибаешь реки и варварское море, ты, влажный от вина, в дальних горах повязываешь волосы фракиянок невредящим змеиным узлом (*продолжение перечня, ослабление*). Когда по кручам к царству родителя взбиралось нечестивое полчище Гигантов, ты опрокинул Рета львиными когтями и страшной челюстью (*продолжение перечня, усиление*). Хоть и слывший более свычным к пляскам, шуткам и играм и не столь пригожим для битв, но одинаков был ты средь мира и войны (*контраст*). Тебя, украшенного золотым рогом, видел обезвреженный Цербер, кротко взмахивая хвостом, и тебе, уходящему, триязыкою пастью трогал стопы и голени (*возвращение от контраста, усиление*)».

Здесь в композиции оды участвует и пространственный ритм, и временной. Первая фраза дает установку на ритм пространства — расширение и затем резкое сужение до яркой детали: Вакх — круг скал и слушателей — острые уши сатиров; и здесь же — не менее резкий и необычный перебой времени: «веруйте, потомки!» Вторая фраза дает установку на ритм времени — только что в сердце был страх, а теперь ликование.

И далее, когда начинается перечень Вакховых чудес, то чередование фраз прежде всего определяется ритмом «постоянное поведение во всякое время – конкретное деяние в историческое время». Реки, текущие молоком и медом, – вневременны, а вознесение Ариаднина венца и расправа с Пенфеем и Ликургом – историчны; выгибание рек и змеиные узлы — вневременны, а избиение Гигантов – исторично; веселость в плясках – вневременна, а спуск в аид (за Семелою) историчен. Членение цепи характеристик именно на такие двухчленные звенья подкрепляется их словесным оформлением: строфы о молоке и меде и об Ариаднином венце вводятся анафорой Fas... Fas..., строфы о выгибании рек и избиении Гигантов – анафорой Tu... Tu... Размах этих колебаний ритма все ощутимее, слабые моменты становятся все слабее, а сильные – все сильнее: молочные реки и медовые дупла близки и наглядны, фракийские вакханки и тем более передвигаемые (в восточном походе?) реки и моря – гораздо отдаленнее и расплывчатее, а «свычный к пляскам, шуткам и играм», «одинаков средь мира и войны» – выражения совсем безликие (в них теряется даже только что описанная гигантомахия). В то же время Ариаднин венец и судьба Пенфея и Ликурга – это награды и наказания, так сказать, личным друзьям и врагам Вакха, поражение Гигантов – это часть общей судьбы богов, а спуск в аид и исход из аида – это торжество над самыми основными и незыблемыми законами природы.

Таким образом, различная организация времени создает разнообразие в перечне характеристик Вакха; организация же пространства, наоборот, умеряет это своим единообразием. А именно: большинство изображенных картин строится по общему принципу: широкий фон и на нем выделенная деталь; переход от фона к детали иногда плавен, а чаще резок. В первой из шести описательных строф перед нами сперва расширение поля зрения (от вакханок к пейзажу с молочной рекой и

винным ключом), а потом на фоне рек и ключа деталь: мед, каплющий из дупла. В следующей строфе — сперва простор до неба с созвездием, потом рушащаяся кровля дворца, потом — только названная, но не показанная казнь Ликурга: взгляд опускается двумя движениями сверху вниз, поле зрения сужается, хотя броской детали в нем и нет. В следующей строфе широкий фон — раздвигаемые реки и море, постепенное сужение — дальние горы, броская деталь — змеиный узел на волосах фракиянок. В следующей строфе широкий фон — кручи и полчище Гигантов, постепенное сужение — схватка с Ретом, деталь — львиные когти и челюсть. В предпоследней строфе зримых образов нет, о движении пространства в ней говорить не приходится. (Заметим, что точно так же выключена из пространства строфа «Эвоэ!..», симметричная этой: вторая от начала и вторая от конца.) Наконец, последняя строфа начинается золотым рогом на голове Вакха, а кончается тем, как Цербер лижет Вакху «стопы и голени»: о сужении пространства можно говорить лишь условно, но движение взгляда по вертикали сверху вниз здесь такое же, как в строфе об Ариадне и Ликурге; броская финальная деталь — «триязыкая пасть», лижущая ноги Вакха.

Мы видим, что в композиции нашей оды так или иначе участвуют все семь приемов, выделенных нами в пункте 5. Логическая последовательность определяет построение первых двух строф: «я видел Вакха — я чувствую вдохновение». Изменение времени определяет ритмическое чередование восхвалений Вакха в последующих шести строфах: «всегда — когда-то, всегда — когда-то». Изменение пространства определяет построение каждой строфы в отдельности: «широкий фон — сужение — броская деталь» (только во 2-й и 7-й строфах нет пространства, а в 1-й и 3-й строфах к описанной последовательности добавляется легкое расширение вначале). Изменение подробности — это конкретизация на переходе от вступительного двустрофия к

прославлению: «я чувствую вдохновение — я пою о том-то, и о том-то, и о том-то». Изменение орнаментации: тематическим подчеркиванием отмечена концовочная строфа (упоминание «того света», самого многозначительного из мифологических образов), стилистическим подчеркиванием выделена переломная вторая строфа (риторические восклицания «Эвоэ!..»). Контрастное оттенение — это предпоследняя строфа, своим внеобразным содержанием образующая как бы паузу перед эффектной концовкой. Наконец, личной окраской выделена опять-таки вторая, переломная строфа: здесь и сильная субъективизация («сердце ликует»), и сильное обращение («смилуйся, Либер!..»). Ясно видно, что ведущими приемами здесь являются логическая последовательность (вначале), конкретизация (на переломе после 2-й строфы) и изменение времени (во всей последующей части); остальные приемы или равномерно распределены по всей оде (трактовка пространства), или служат подчеркиванию отдельных мест.

7

Насколько существенны эти незаметные эффекты оттенков топики и сочленения фраз, можно убедиться, сопоставив стихи Горация с подражаниями или стилизациями поэтов других эпох. Недавно была опубликована статья о пушкинском переводе (даже не подражании!) горациевской оды II, 7 к Помпею Вару, «Кто из богов мне возвратил...»[2]; анализ показал, что характерная пушкинская забота о сжатости слога уже перестраивает всю поэтическую систему подлинника. В нашем гимническом материале наибольший интерес для такого сопоставления представляет, разумеется, «Памятник» — ода III, 30 к Мельпомене, по образцу которой писали свои «Памятники» Державин и Пушкин (а потом еще и Брюсов). Речь идет не об идейной сто-

роне этих произведений, не о том, какие достоинства приписывает своему творчеству каждый поэт, — речь идет о том, какие этому сопутствуют перемены в подборе и последовательности образов каждого произведения.

Ода Горация читается так:

Я выполнил памятник вековечнее, чем медь, выше, чем царственные создания пирамид, который не в силах разрушить ни едкий дождь, ни немощный аквилон, ни бессчетная череда годов и бег времени. Не весь я умру, и немалая моя часть избежит богини похорон: свеж буду я возрастать в потомственной славе до тех пор, пока на Капитолий всходит первосвященник с безмолвною девою. Где шумит непокорно буйный Авфид и где скудный водою Давн царствовал над сельскими племенами, там расскажут, как я, могучий из ничтожества, первый вывел эолийскую песнь к италийским ладам. Испытай же гордость, снисканную твоими заслугами, и доброхотно увенчай, Мельпомена, мои кудри дельфийским лавром.

Стихотворение начинается резким стилистическим подчеркиванием — метафорой «памятник», до поры до времени непонятной читателю; а затем основой стихотворения становится постепенное раскрытие этого стилистического подчеркивания и после этого — логический вывод и внесение личной окраски: я создал памятник — то есть я достиг бессмертия — то есть о моих заслугах будут рассказывать — поэтому, Муза, увенчай лавром твою славу. Эта схема оживляется конкретизациями: Рим обозначен через капитолийское священнодействие, родная Горациева Апулия — через имена реки и мифического царя, поэзия — через слова «эолийская песнь». В этих конкретизациях намечается двойная перспектива: тема времени и вечности сильнее всего в начале, а потом ослабевает («череда годов» бесконечна, существование Рима не столь откровенно бесконечно, а о вечности разговоров в Апулии даже не говорится), тема же пространства, наоборот, постепенно усиливается к концу (Капитолий — это тесный холм,

Апулия — целая область, а между Эолией и. Италией простирается вся Эллада). Заключительная фраза тоже движется от отвлеченности к конкретности: и кудри, и лавр названы лишь в последнем стихе.

«Памятник» Державина таков:

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный;
Металлов тверже он и выше пирамид:
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный
И времени полет его не сокрушит.

Так! — весь я не умру; но часть меня большая,
От тлена убежав, по смерти станет жить,
И слава возрастет моя, не увядая,
Доколь славянов род вселенна будет чтить.

Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал;
Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
Как из безвестности я тем известен стал,

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о Боге
И истину царям с улыбкой говорить.

О Муза! возгордись заслугой справедливой,
И презрит кто тебя, сама тех презирай;
Непринужденною рукой, неторопливой,
Чело твое зарей бессмертия венчай.

В чем отличия Державина от его образца? Во-первых, в четкости членения: у него все строфы, кроме одной, заканчиваются точками, все полустрофия, кроме одного, — законченными фразами; у Горация же все строфы и все полустрофия (кроме одного) — заканчиваются анжамбманами, так что некоторые издатели считают, что этот размер у Горация вообще не членится на строфы. (Любопытно видеть, как Фет, стараясь сделать не подражание, а точный перевод этой оды, все-таки не мог не сдвинуть границы строф, чтобы они соответствовали границам фраз: античное слуховое вос-

приятие строфики, для которого анжамбман был сигналом, что конец стихотворения еще далеко, давно уступило место зрительному восприятию, для которого конец стихотворения на странице был виден заранее и без анжамбмана.) Во-вторых, у Державина сокращается временная часть (вместо образов Капитолия, жреца и весталки — безличное «славянов род вселенна будет чтить») и усиливается пространственная часть (сразу же появляется «вселенна», а потом вместо малой Апулии описывается большая Россия через два моря, четыре реки и гору): конечно, это контаминация с другой горациевской одой, II, 20, с ее размахом по четырем краям света. В-третьих, развернулся перечень поэтических заслуг, сохраняя, однако, антитетический принцип Горация: где в источнике было «соединил эолийский стих с италийским языком», там у Державина становится «соединил хвалебную оду с забавным слогом, духовную оду с простотой, а суровую истину с улыбкою». В-четвертых, Муза превращается из Мельпомены, пекущейся о всех поэтах и венчающей лучшего из своих служителей, в личную Музу — спутницу поэта (образ, сложившийся в новоевропейской поэзии не без влияния христианских представлений об ангелах-хранителях), венчающую саму себя; в соответствии с этим мотив «возгордись заслугой» антитетически оттеняется мотивом «и презирай презрителей», в обращении к Мельпомене вряд ли возможным. В результате центр тяжести оды смещается с темы вечности (начальная часть оды) на тему пространственной шири (середина оды) и начинает усиливаться тема психологическая (конечная часть оды) — улыбчивая простота поэта, гордость и презрительность Музы. Степень конкретности соответственно убывает: Муза венчается уже не «дельфийским лавром», а «зарей бессмертия».

Стихотворение Пушкина общеизвестно. За латинским эпиграфом, в обход Державина ссылающимся на Горация, в нем следуют строфы:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгуз, и друг степей калмык.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспоривай глупца.

Что меняет Пушкин в державинском образце? Во-первых, четкость членения становится еще сильнее: все строфы без исключения кончаются точками и вдобавок последняя строка каждой строфы укорачивается, усиливая межстрофическую паузу. Во-вторых, тема времени и вечности сокращается еще больше (из «вечного» и «несокрушимого» памятник становится «нерукотворным» и «непокорным», а народная память — всего лишь «долгой») и, что важнее, вслед за ней начинает сокращаться и тема пространства («вселенная» заменяется равнозначным «подлунным миром», но ориентирован он не на «славянов род» — по крайней мере занимающий какое-то место в пространстве,— а на «пиитов», одиноко рассеянных по свету; «Русь великая» упоминается, но обозначается не через моря и реки, а через нечто более преходящее — названия четырех народов;

таким образом, как у Горация длительность времени сокращалась от первого упоминания ко второму, так у Пушкина сокращается протяженность пространства). В-третьих, перечень поэтических заслуг остается трехчленным, но формулировки их уже утрачивают горациевскую антитетичность и вместо индивидуального своеобразия, как у Державина (панегирик — и забавный слог... и т. п.), на первый план выступает их общечеловеческая простота («чувства добрые» — а именно любовь к свободе и «милость к падшим»). В-четвертых, Муза остается личной Музой-спутницей, но поведение ее утрачивает все черты человеческих чувств и становится отвлеченно-бесстрастным: не гордость («не требуя венца» — прямая полемика с традицией), не презрительность, а равнодушие и к людской хвале, и к людской хуле. Заключительный стих «И не оспоривай глупца» (и хвалящего, и клевещущего) довершает этот образ; загадочность его была предметом многих споров, но к нашей теме они не относятся.

В результате центр тяжести стихотворения смещается с начальной темы вечности и серединной темы пространственной шири на психологическую тему концовки (представленную когда-то у Горация, как мы помним, одним-единственным словом «гордость»). В соответствии с этим смещением перестраивается и образность всего стихотворения. Вещественные образы и признаки вытесняются невещественными, духовными: вместо гор и рек является «язык», вместо языка («славянов род») — поэзия («хоть один пиит»), «часть меня большая» называется своим именем — «душа», вечность памятника определяется не «металлов тверже он», а «к нему не зарастет народная тропа». Духовные свойства и признаки как бы теряют эгоцентричность, из «качеств в себе» становятся «качествами для других»: «добродетели» превращаются в «чувства добрые» (такие, как «милость к падшим»), а самодовольное «могучий из ничтожества», «известный из безвестности» неожиданным образом

переключается с поэта на его грядущего читателя-тунгуза, о котором сказано, что он лишь «ныне дикой». Наконец, все стихотворение обрамляется двумя религиозно окрашенными образами: в начале это эпитет «нерукотворный» (для всякого русского читателя ассоциации с «нерукотворным образом» будут здесь ведущими, а с «нерукотворной горой» из надписи В. Рубана на монумент Петра I — лишь вспомогательными); в конце это строка «Веленью Божию, о муза, будь послушна» (у Горация в поле зрения поэт и над ним Муза, у Державина — одна Муза, у Пушкина — Муза и над нею Бог). Так преображается поэтика «Памятника», переходя из древней литературы в литературу нового времени.

Примечания

Настоящая статья примыкает по подходу к статье: «Строение эпиникия» (см. *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. 1: О поэтах. М., 1997. *415—448.*). Общая характеристика античной гимнографии дана в недавней работе: *Danielewicz J.* Morfologia hymnu antycznego. Poznán, 1976; ср. также упомянутую в тексте книгу: *Norden E.* Agnostos theos. Leipzig, 1913. Исследователями Горация гимнические оды редко выделялись из общей массы его лирики; диссертация *K. Buchholz* «De Horatio hymnographo» (Königsberg, 1912) осталась нам недоступной. Из работ, посвященных поэтике Горация в целом и содержащих анализы структуры отдельных од и обобщения, важнее всего книга: *S. Commager.* The Odes of Horace. New Haven, 1962, — и, конечно, *E. Fränkel.* Horace. Oxford, 1957. О греческих образцах и отношении к ним Горация подробнее всего см.: *Pasquali G.* Orazio lirico (1920): ristampa... con appendice... a cura di A. La Penna. Firenze, 1964; но этот материал понятным образом относится больше к топике, чем к композиции. По композиции (в частности, по развитию мысли в одах Горация) представляет интерес книга: *Collinge N. E.* The structure of Horace's Odes. L., 1961, — с отсылками к более ранней литературе и с совсем иным подходом к проблеме, чем в настоящей статье. Общий обзор литературы о Горации

за 1950-е годы см. в статье: *Гаспаров М. Л.* Римская поэтическая и повествовательная литература // Вопросы античной литературы в зарубежном литературоведении. М., 1963; за 1960-е — в брошюре: *Williams G.* Horace // New surveys in the classics. Oxford. 1972. № 6.

Оде к Помпею Вару у Пушкина посвящена статья: *Альбрехт М.Г.* К стихотворению Пушкина «Кто из богов мне возвратил...» // Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л.: Наука, 1980. С. 58—68. О «Памятнике» итоговым исследованием является книга: *Алексеев М.П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: проблемы его изучения. Л.: Наука, 1967, — с исчерпывающей библиографией в примечаниях; однако наша тема затрагивается здесь лишь попутно. Ближе к ней стоит разбор в книге: *Busch W.* Horaz in Russland. München, 1964 (с библиографией). Конечно, полную картину переработки горациевских мотивов Державиным и Пушкиным можно представить лишь на фоне традиции этой оды в западноевропейской поэзии; предварительные материалы к этой теме — в книге: *Stemplinger E.* Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance. Leipzig, 1906. Третьего русского «Памятника», брюсовского, мы не касались намеренно; ср. о нем: *Шенгели Г.* Два «Памятника»: сравнительный разбор озаглавленных этим именем стихотворений Пушкина и Брюсова. Пг., 1918 (особенно гл. III).

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА — ПОЭТИКА И РИТОРИКА

1

Для всех культур, в которых складывается художественная словесность с последующим ее теоретическим осмыслением, исходным является противопоставление поэзии и прозы. На самых ранних порах становления общества в практике общения выделяются некоторые тексты повышенной значимости, то есть более других способствующие сплочению этого общества. Из-за своей повышенной значимости они подлежат частому и точному повторению. Это заставляет придавать им форму, удобную для запоминания. Удобнее запоминается то, что может пересказываться не всякими словами и словосочетаниями, а лишь особенным образом отобранными. Отпадают слова, не входящие в круг нестандартной лексики, отличной от разговорной; отпадают словосочетания, не укладывающиеся в ритм; отпадают образы и мотивы, не традиционные в данном применении. Преимущественно это тексты сакрального характера, в которых отступить от точности повторения особенно опасно. Но из тех же соображений излагались в стихотворной форме, например, и тексты законов: древнеиндийские, древнеирландские, фризские, а по некоторым сведениям, и критские в Древней Греции. Поэзия предшествует прозе — это сознавалось уже в античности (Дион Хрисостом, 12, 28).

Когда поэзия перестает быть частью ритуала, представление о ее сакральности сохраняется еще надолго. Гомер начинает обе свои поэмы обращениями к Музе: «Богиня, воспой...» в «Илиаде», «Муза, поведай...» в «Одиссее», Гесиод в зачине «Феогонии» описывает, как Музы явились ему на Геликоне и научили его слагать стихи; Каллимах повторяет это в зачине своих «Причин». У Пиндара обращение к божеству содержится почти в каждой оде. Только на следующем этапе развития античной поэзии, при переходе из Греции в Рим, этот мотив боговдохновенности ослабевает. Начинатель римской поэзии Энний в зачине своей «Летописи» изображает, как ему явились во сне уже не Музы, а тень Гомера, возвестив, что в него переселилась душа Гомера; Лукреций еще открывает свою поэму обращением к Венере, но уже начиная с Вергилия традиционным началом героической поэмы становится не «Муза, воспой...», а «Я воспеваю...».

Это древнейшее представление о боговдохновенности поэзии получает формулировку в философии классической Греции. Платон в «Федре» (245а) представляет поэзию как разновидность священного безумия — наряду с исступлением пророческим и шаманским: «Третий вид одержимости и неистовства — от Муз, он охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества и, украшая несчетное множество деяний предков, воспитывает потомков. Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» (пер. А. Н. Егунова). Старший современник и идейный антагонист Платона, Демокрит, в этом представлении неожиданно совпадает с ним ближайшим образом: по словам Горация («Поэтика», 295–296), он считал, «что талант важнее уче-

нья // И что закрыт Геликон для поэтов со здравым рассудком».

Разумеется, применительно к боговдохновенной поэзии вопрос о создании поэтики, о систематизации особенностей поэтического стиля просто не мог стоять. Поэтическая форма, казалось, рождалась сама собой применительно к предмету вдохновения. Характерно, что в самих поэтических текстах говорится только о содержании вдохновения, а не о форме вдохновляемых стихов: Гесиоду Музы раскрывают «происхождение богов», а Каллимаху — «причины» различных земных явлений и обычаев.

Характерно, однако, и то, что уже у Платона и Демокрита это представление о боговдохновенной поэзии полемически заострено против иного представления – о том, что творчество возможно лишь благодаря «искусству», «ученью», без помощи богов. Можно предположить, что за этой «обезбоженной» концепцией тоже стоит поэтическая традиция — но не больших форм, подобных эпосу Гомера или Гесиода, а малых форм – ямбов Архилоха и Гиппонакта, эпиграмм Симонида и Фокилида. Нет никаких свидетельств, что лютые нападки Архилоха на его ближних сопровождались просьбами к богам о вдохновении, — да это и трудно вообразить. Большие произведения создавались с помощью «вдохновения», «таланта», малые — с помощью «искусства», «ученья», «мастерства» («τέχνη»). Мы увидим, какое развитие получит это противопоставление в позднейших античных теориях поэтики.

Наука поэтика может развиться только на основе концепции «искусства», «ученья». И, чтобы она возникла, было нужно, чтобы поэзия больших форм перестала затмевать поэзию малых форм, чтобы они стали равны перед глазами читателя. Для этого, в свою очередь, нужно было, чтобы содержание больших форм (в отличие от малых) перестало казаться боговдохновенным, чтобы воззвания эпиков к Музам стали ощущать-

ся условностью. Именно это и совершается в греческой культуре на протяжении двухсот лет, между VI и IV вв. до н.э. Выражением этого идейного переворота стала критика эпиков, а потом и трагиков за то, что содержание их поэм дурно и дурно воздействует на слушателей. У начала этого процесса стоит поэт-философ Ксенофан, обвиняющий Гомера с Гесиодом в том, что они изображают богов по образу и подобию людей, приписывая богам людские пороки. У конца этого процесса стоит прозаик-философ Платон, изгоняющий эпических и трагических поэтов из идеального государства за то, что они, во-первых, ложно изображают действительный мир (то есть мир идей), а во-вторых, возбуждают в слушателях страсти, вместо того чтобы обращаться к их разуму. В государстве оставляются только сочинители гимнов богам, — видимо, только они для Платона подходят под понятие боговдохновенности. В соответствии с этим в «Федре» (248de) Платон различает «поклонников Мудрости, преданных Музам» и «поэтов и других подражателей»: в иерархии душ первые занимают высшую, а вторые — лишь шестую из девяти ступеней (рядом с ремесленниками). Боговдохновенные поэты, по-видимому, принадлежат к первым (наряду с философами), а поэты, не владеющие содержанием, внушенным богами, — ко вторым. Для Платона это уже не только сочинители ямбов и эпиграмм (о таких он даже не упоминает), но и эпики и драматурги.

Мы видим, как в ходе этого культурного переворота рано и четко определяется разница между содержанием литературного произведения, идущим от личного дарования, вдохновленного (или не вдохновленного) богами, и его формой, стилем, который остается делом человеческого ремесла. Это видно и по древнейшему памятнику греческой литературной критики в узком смысле слова — по агону Эсхила и Еврипида в комедии Аристофана «Лягушки» (конец V в. до н.э.). Взаимные обвинения двух трагиков резко делятся на самые

идейно отвлеченные — чему учит граждан каждый поэт? — и самые технически конкретные — о темных словах у Эсхила, о манерных ритмах у Еврипида. Из рассуждении второго рода родилась риторика и поэтика, рассуждения первого рода остались в арсенале философов-моралистов.

2

Вдохновение нисходит на конкретного человека — на автора. Он — носитель голоса божества. Вдохновение дается лишь избранным, выучка же общедоступна. Боговдохновенное авторство — критерий литературности: полноценной литературой считаются только произведения вдохновенные. Ямбы Архилоха или сентенции Фокилида ощущаются рядом с ними как явление бытовое, а не литературное. Такова была исходная система ценностей в античной словесности. Она стала меняться, когда на литературность начала притязать проза.

Пока поэзия выделялась как носитель художественного слова по преимуществу, проза оставалась носителем слова делового. В этой роли она была теснейшим образом связана с письменностью: поэзия запоминалась на слух, проза для запоминания нуждалась в письменной опоре. Древнейшие письменные памятники, как с Ближнего Востока, так и из крито-микенского мира, — это памятники деловые, прежде всего — хозяйственные и политические. Новое качество проза обретает в греческом мире VI—IV вв. до н. э. Стремительное накопление новых знаний, преимущественно о нероднных краях греческого и варварского мира, породило историко-географическую прозу логографов; внезапное появление новых домыслов, переосмыслявших и вытеснявших старую мифологию, породило раннюю философскую прозу. Позже всех, но шумнее всех стала раз-

виваться проза ораторская: для этого потребовался перелом в сознании к эгоцентрическому представлению о том, что современность не менее важна и не менее заслуживает запечатления в письменности, чем старина или экзотика.

Превращаясь из деловой письменности в литературную, проза усваивала притязания и на художественные приемы поэзии. Это было для нее чем-то вроде патента на литературность. Философская проза при самом своем начале принимает торжественный пророчески-темный стиль; таков был Гераклит, не предназначавший свою книгу для распространения, а отдавший ее для сохранения в храм Артемиды Эфесской. Историческая проза приобретает литературность при переходе от ранних небольших «логосов» или сборников логосов к большим формам — таким, как прозаический эпос Геродота или военная хроника Фукидида, которую посредством стиля он старался сделать, по собственным словам, «творением навеки». Ораторскую прозу преобразовали софисты, вооружив ее средством, издавна лежащим в основе всякой поэзии, — параллелизмом, заостренным со смысловой стороны антитезою, а с звуковой стороны подобием рифмы. В сгущенном виде (как у Горгия, первого реформатора красноречия) эти приемы остались экспериментом, но в более или менее ослабленном виде стали основой стилистического строя всей позднейшей античной прозы.

Только одного, самого характерного признака литературности новая проза не могла взять у старой поэзии — боговдохновенности. Появляется автор, но исчезает бог. «Геродот Галикарнасский собрал и записал эти сведения...», «Фукидид Афинский написал историю войны между пелопоннесцами и афинянами...». Поэты больших форм не называли себя по имени — «Илиаду» гласил не Гомер, а его устами сама Муза. (Поэты малых форм, Сапфо или Фокилид — называли себя охотно.) Геродот или Фукидид торопятся себя назвать, но не

как глашатаев истины, а как поручителей за достоверность собранных фактов. Ораторская же проза делала еще один шаг дальше. Здесь авторство речи не вызывало сомнений: оратор сам стоял перед народом. Сомнению подвергалось другое — право речи считаться литературной. Рядовой оратор выступал с деловитыми предложениями по решаемому делу, которые забывались, как только дело было решено. Оратор же новой выучки излагал свои доводы так последовательно и складно, что они запоминались независимо от сути дела — как самоценность. Критерием литературности становился только стиль. В подкрепление этого как раз в конце V в. до н. э. в Сицилии появляется первый учебник риторики (Тисия и Корака) — то есть руководство по стилю речи безотносительно к ее конкретному содержанию.

Организованная таким образом проза легко принимает на себя бремя нового, рационалистического мышления и начинает теснить поэзию как хранительницу традиционного, мифологического мировоззрения. V в. до н. э. остался в истории античной литературы как век поэзии с тремя великими трагиками, IV в. до н. э. — как век прозы с Платоном и Демосфеном. Конечно, есть случайность в том, что проза V в. и поэзия IV в. дошли до нас скуднее, но отбор этот определила преимущественно сама античность. Отвоевывая у поэзии территорию словесности, проза сама как бы бралась продолжать традиции поэтических жанров. История заняла в системе вкусов место эпоса, торжественное красноречие — место гимнической лирики, философский диалог — место драмы. Что не имело соответствий в поэзии, то и в прозе осталось на периферии литературного сознания: так, новелла с ее глубокими фольклорными корнями разрослась в жанр так называемого античного романа, но он так и не получил признания в высокой литературе, существуя лишь на правах «массового чтива» — вплоть до поздних веков античности,

когда и его захлестнула волна риторической переработки.

В ходе этой прозаизации греческой словесности на исходе ее классического периода сменяются две волны.

Первая, как мы видели,— это увлечение формами, унаследованными от поэзии. В философии после Гераклита высшее проявление такого поэтически возвышенного стиля мы находим у Платона. В красноречии от экспериментов Горгия линия идет к парадным речам Гегесия, современника Александра Великого; потомками он был осмеян, и из его произведений сохранились лишь отдельные парадоксально вычурные отрывки, но он стал образцом для массовой продукции так называемого азианского красноречия, которое было господствующим в эллинистической словесности более двух столетий. В истории это была так называемая «драматическая историография» Дурида и Филарха — термин этот условен, и о сочинениях, к ней относившихся, мы знаем преимущественно из критических отзывов, но установка ряда историков не на сообщение сведений, а на эмоциональное потрясение своих читателей несомненна.

Затем наступает вторая волна — реакция на поэтические приемы, самоосознание и самоограничение прозы. Рубеж здесь — между IV и III вв. до н. э., при начале эллинистической культуры, развивающейся на новых восточных местах и усваивающей культурную традицию из книг. Центрами культуры становятся книгохранилища (Александрийская библиотека и др.), книжная продукция приобретает пропорции, которые останутся навсегда: поэзии — намного меньше, чем прозы, художественной прозы — намного меньше, чем учебной, научной и деловой. Проза, не притязающая на литературность (технический термин — «гипомнемы», «комментарии»), начинает постоянно ощущаться рядом с прозой художественной и возбуждать в ней тенденции то притяжения, то отталкивания. «Вернуться к нелитера-

турности» стремится философская и отчасти историческая проза, «оттолкнуться от нелитературности» – ораторская.

В философии эту реакцию воплощают стоики после Платона. Аристотель еще совмещает литературный стиль «эксотерических» произведений (до нас не дошедших) и деловой стиль «эсотерических» произведений, сухой и темный, – стоики уже пользуются только деловым стилем. После этого притязания на литературность полностью исчезают из творческой философии и остаются только в популяризаторской – в так называемой «философствующей риторике» II в. н. э. В истории то же делает Полибий, настойчивый критик историографии, бьющей на художественный эффект: он единственный, в противоположность соблазнительному утверждению Аристотеля «поэзия философичнее и серьезнее истории – ибо поэзия больше говорит об общем, история о единичном» («Поэтика», 1452в5–8) – развил мысль о том, что в последовательности единичных исторических событий тоже вырисовываются общие законы. После этого «деловая» и «риторическая» история сосуществуют, образуя целую гамму переходных форм, – так, в латинской историографии «Записки» Цезаря ощутимо стилизованы под деловую прозу, сочинение Тита Ливия – под эпос, а книги Тацита – под трагедию.

В красноречии реакцией был аттицизм – призыв обратиться через голову модной азианской пышности к более сдержанному языку и стилю авторов классической эпохи; по существу это была попытка противопоставить идеалам «вдохновения» и «мастерства» идеал «подражания» – об этом еще будет речь далее. Здесь судьба этой антипоэтической реакции оказалась всего своеобразнее: в области языка аттицизм победил, и поздние произведения греческого красноречия стали сочиняться на искусственно возрожденном аттическом диалекте многовековой давности, в области же стиля

азианство сохранило свои позиции, пышный и вычурный стиль остался господствующим, и сам аттический диалект вошел в него как элемент и только укрепил его. Это — в греческой литературе; в римской же, где не было диалекта, подлежащего возрождению, аналогии аттицизму прошли лишь короткими всплесками в виде эстетского увлечения в I в. до н. э. (при Цицероне) и архаистической моды во II в. н. э. (при Фронтоне).

3

Перелом между эпохами отступающей поэзии и наступающей прозы приходится, таким образом, на IV в. до н. э. Это и было время становления античной теории словесности: поэтики и риторики. В соответствии с историческим моментом поэтика рождалась из взгляда назад, на пройденный этап развития словесности, а риторика — из взгляда вперед, на область предстоящего творчества. Поэтика строилась как наука описательная, как пособие для понимания; риторика — как наука нормативная, как пособие для сочинения. Разумеется, чистота этого разделения не могла быть строго выдержана: эпизоды их взаимовлияний и образуют историю античной теории словесности послеклассического времени. На эти взаимовлияния накладывает отпечаток и воздействие параллельных явлений — дальнейшей эволюции поэзии и прозы, с одной стороны, и умозрений эллинистических философских школ, с другой стороны.

Уникальность переломного момента IV в. до н. э. определила и уникальность первого и главного памятника античной теории словесности, созданного в это время,— «Поэтики» Аристотеля. По содержанию это самое глубокое проникновение в проблематику искусства за всю историю античности,— по крайней мере, так кажется из нашего времени, которое начиная с

XVIII в. сосредоточило внимание на тех самых проблемах поэтики, которые были поставлены Аристотелем. По влиянию, однако, на развитие античной литературной теории «Поэтика» Аристотеля осталась почти беспоследственной. Из нее были усвоены лишь разрозненные понятия, преимущественно из вторых рук и преимущественно в иных комбинациях, мало что оставляющих от мысли Аристотеля. Почему — мы увидим.

Для Аристотеля поэзия была лишь одной из множества частей действительности, подлежавшей осмыслению с точки зрения его всеохватной рационалистической философии — наряду с анатомией моллюсков и метеорологическими явлениями. Понятно, что в качестве материала были выбраны жанры самые заметные, то есть крупные: древний эпос и современная трагедия и комедия. В сохранившейся I книге «Поэтики» рассматриваются трагедия и при ней эпос, в несохранившейся II книге рассматривалась комедия. Когда Аристотель писал «Поэтику», трагедия (а тем более комедия) была еще живым жанром афинской культурной жизни, и на великих трагиков V в. он смотрел сквозь призму вкусов IV в., ценя динамичность развертываемого действия и патетичность изображаемого страдания, — хотя эти два признака наилучшей трагедии часто не совпадали. К сожалению, произведения трагиков IV в. нам очень мало известны, и связь отвлеченной теории с конкретными вкусами Аристотеля угадывается лишь приблизительно.

К борьбе между вдохновением и стилем как признаками литературности Аристотель был глух. Он смотрел иначе: спецификой литературы для него была ее форма рационального познания мира. Для этого он выдвигает два свои основные понятия: мимесис (подражание) и катарсис (очищение). Исходное его положение: «люди... первые познания приобретают путем подражания, и результаты подражания всем доставляют удовольствие... Объясняется же это тем, что познавание — при-

ятнейшее дело не только для философов, но равным образом и для прочих людей... Глядя на изображения, они радуются, потому что могут при таком созерцании поучаться и рассуждать, что есть что, например: „вот это — такой-то!"; если же изображенного не случалось видеть прежде, то удовольствие бывает не от подражания, а от отделки, краски и тому подобных причин» (1448в5—20). Человек нового времени развил бы эту мысль иначе, предположив, что в изображении незнакомого интерес привлекает прежде всего содержание, а перед изображением знакомого хватает внимания и на любование отделкой (так рассуждал Н. Г. Чернышевский). Но для Аристотеля важно было представить процесс не пассивным познанием, а активным узнанием, сопоставлением только что увиденного с уже знакомым. В поэзии убедительное подобие действительности достижимо двумя способами: наблюдением извне с помощью гибкого воображения и переживанием изнутри с помощью вдохновенного перевоплощения: «Неподдельнее всего волнует тот, кто сам волнуется... Поэтому поэзия — удел человека или одаренного, или одержимого: первые способны к гибкости, а вторые к исступлению» (1455а30—34; в арабском переводе сохранился еще более рационалистический вариант: «удел человека, скорее одаренного, чем одержимого»). Так платоновский идеал иррационального поэта включается в более широкую систему рациональной поэтики; так эстетическое воздействие ремесленной «формы» приближается по значению к воздействию вдохновенного «содержания». Сквозь равнодушие философа опять просвечивают неминуемые понятия: вдохновенное авторство и выучиваемый стиль.

Познание — главное для зрителя, но познание — главное и для действующего лица литературного произведения. Платон считал, что человеческие заблуждения начинаются с неправильных понятий, — Аристотель считал, что они начинаются только с неправильных

операций над понятиями, и поэтому разрабатывал науку логику. Точно так же он считал, что осмысле́ние действительности начинается не с характеров, а с взаимодействия характеров, и поэтому в центр поэтики ставил не характер, а сюжет. В центре сюжета, в свою очередь, оказывался перелом («перипетия») — переход от счастья к несчастью или узнание — переход от несчастья к счастью. Аристотелю очень хотелось, чтобы перелом к несчастью, признак трагедии, и узнание, как очевидный акт познания, совпадали друг с другом; но такому совпадению отвечала только одна трагедия, «Царь Эдип» Софокла, и поэтому она стала для Аристотеля (и всей последующей эстетики) самой главной представительницей всей аттической трагедии. Формализация, рационализация содержания (вплоть до образца моделирования трагического сюжета на примере «Ифигении в Тавриде») — основная забота Аристотеля. Но для потомков это оказалось неинтересным — и мы увидим, как проблема жанра по существу выпала из античной поэтики.

Если понятие «мимесис» объясняло рациональную сторону восприятия поэзии, то понятие «катарсис» — эмоциональную сторону. В обоих случаях важно было дать объяснение: почему ужасное и безобразное в жизни неприятно, а в художественном изображении приятно? Ответ «от объекта», как мы видели, был: потому что приятность от процесса узнавания сильнее, чем неприятность от узнаваемого предмета. Ответ «от субъекта» давался трудней: по существу, здесь нужно было объяснить самую природу эстетического наслаждения — почему восприятие поэзии, независимо от ее содержания, порождает в человеке душевную гармонию, знакомую каждому, но трудно поддающуюся определению. Ход мысли Аристотеля здесь можно восстанавливать лишь предположительно.

По-видимому, Аристотель исходил из очевидной разницы: столкновение с ужасным или безобразным в жиз-

ни опасно (или хотя бы неприятно) для человека, то есть вызывает у него страх, а в искусстве не опасно и страха не вызывает. Освобождение от страха приятно; оно и составляет суть эстетической эмоции. Это освобождение душевного организма от вредного чувства Аристотель, сын врача, назвал привычным словом, обозначавшим очищение телесного организма от вредных веществ, — «очищение», «катарсис». При этом изгоняемый страх выступает в двух проявлениях: перед лицом ужасного как сострадание (зритель сочувствует персонажу в его беде оттого, что воображает самого себя в такой же беде, — «Риторика», II, 1385в15—20), а перед лицом безобразного как отвращение. Первое происходит в трагедии, второе в комедии. В комедии облегчающий эффект, достигаемый очищением отвращения от страха, хорошо известен: это смех. В трагедии аналогичный эффект труднее уловим и готового названия в языке не имеет. Поэтому подробное разъяснение понятия «катарсис» Аристотель откладывает до рассмотрения более наглядного материала — комедии: вместе со II книгой, посвященной комедии, оно до нас не дошло. Дошел только намек на него в I книге, посвященной трагедии, в знаменитой фразе: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, производимое в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством <возбуждаемого> сострадания и страха очищение подобных страстей» (1449в24—28). Бесконечные разнотолкования этой фразы заполняют, как известно, всю историю эстетики нового времени.

В античности же это рациональное определение эстетической эмоции было прочно забыто. Мы увидим, как эллинистическая эпоха вновь подошла к понятию эстетической эмоции и пыталась подойти к нему со всех сторон — но ни разу не вспомнила об Аристотеле. Почему? Потому что Аристотель выводил свое определение из наблюдений над крупными жанрами, над трагедией, комедией и эпосом; для эллинистической же

эпохи, пусть бессознательно, предметом эстетического наслаждения были малые жанры или небольшие отрывки больших жанров (то, что будет называться не «пойесис», а «пойема», — об этом речь пойдет далее). Опыт восприятия больших жанров породил рационалистическую поэтику Аристотеля, опыт восприятия малых жанров — иррационалистическую поэтику поздней античности.

Аристотелевское понятие катарсиса не отменяло платоновского представления о том, что душеполезны могут быть только боговдохновенные гимны богам, но опять-таки вводило его в более широкую систему рационалистической поэтики. Он признает, что боговдохновенное возбуждение приносит душе «излечение и очищение», но рядом ставит и освобождение души от «сострадания и страха», а ступенькой ниже — простое расслабление и «отдохновение». Может быть, эти три вида душевной разрядки соответствуют высокой лирике, трагедии и комедии? Все эти виды воздействия искусства «доставляют людям безобидную радость» и должны использоваться как средства общественного воспитания («Политика», VIII, 1341в45—1342а25, — правда, здесь речь идет не столько о поэзии, сколько о неразрывно связанной с нею музыке): собственно «воспитание», «очищение» и «отдохновение», соответственно для более образованной и более грубой публики. Этот прагматический аспект не получает подробной разработки в поэтике Аристотеля. Зато в риторике Аристотеля главным становится именно он.

4

Разница между поэтикой и риторикой для Аристотеля определяется давним отношением к поэзии как к речи художественной и к прозе как к речи деловой. Как и для прадедов, поэзия для него — явление

литературное, а проза — внелитературное: только, конечно, не потому, что поэзия написана стихами, а проза нет, а потому, что в поэзии события и лица обобщенные, а в прозе конкретные. Поэзия продолжает традицию, для ее правильного понимания важно знать происхождение жанров (то есть типов обобщения) от истоков до достижения «полноты их сущности», — поэтому «Поэтика» и начинается умозрительными реконструкциями происхождения трагедии и комедии. Проза не связана с традицией, у ее произведений нет причины, а есть только цель. Цель эта — воздействие на души слушателей: не отвлеченно-оздоровительное, а конкретно-мобилизующее. Для поэзии главное — познание, для прозы — действие.

Сообразно с этим, проза должна строиться так, чтобы она соответствовала, во-первых, предмету, во-вторых, образу говорящего, и в-третьих, пониманию слушающих («Риторика», I, 1377в21—23). Первая книга «Риторики» посвящена предмету красноречия — счастью, пользе, благу (для речи политической), добру, красоте (для речи торжественной), правде и неправде (для речи судебной). Вторая книга посвящена восприятию слушающих — чувствам гнева, милости, любви, страха, стыда, сострадания, негодования, зависти, ревности, с разными оттенками для разного возраста и положения. Только после этого Аристотель переходит к тем средствам, которыми должен располагать говорящий, — к способам аргументации (конец II книги), стилю и композиции (III книга). Идеал познания не отменяется, он по-прежнему остается общей рамкой, в которую вписывается акт убеждения красноречием: как для Сократа и Платона, так и для Аристотеля правильно понять — значит правильно поступить. Отсюда первые же слова «Риторики» (1354а1): «Риторика — искусство, соответствующее диалектике», — диалектика, философское рассуждение, стремится достичь истины, руководствуясь только умом, риторика же, ораторское убеждение,

стремится создать «мнение», учитывая также чувства, помогающие и мешающие уму.

Замечательно, как мало внимания уделяет Аристотель стилю, технической стороне словесного искусства. Сразу видно, что для него это не главное. Конечно, все его конкретные суждения и оценки сплошь и рядом основаны именно на стиле, и иногда он даже проговаривается: «Сила речи написанной — более в стиле, чем в мыслях...» и т. п. Но это — как бы дорефлективный, внетеоретический уровень его сознания. Когда в «Поэтике» он говорит о редких словах и о метафорах, в «Риторике» — о метафорах и о периодах с ритмом, то есть о необычности и в словах, и в словосочетаниях, и в предложениях, то все это для него материал второстепенный, слабо связанный с остальным и сообщаемый как бы по обязанности. В познавательную программу Аристотеля, цель которой охватить осмыслением все явления действительности, стиль не входит: механика эстетического воздействия слова для него неинтересна. Может быть, он считал, что она уже достаточно рационализирована учебниками риторики.

Менее заметно, но не менее знаменательно, как мало внимания уделяет Аристотель конкретным авторам-прозаикам,— по существу он не называет ни одного имени, хотя почти все будущие классики были его современниками (или даже успели умереть) и списки знаменитых речей Демосфена уже ходили по рукам. Авторство для него — тоже не критерий литературности: для индивидуальности автора в системе великого схематизатора нет места.

Единственное требование, которое Аристотель предъявляет к стилю философскому, ориентированному только на познание предмета,— это «ясность», то есть грамматическая правильность и словесная точность. Для стиля риторического, ориентированного также и на убеждение, к этому добавляется второе требование — «уместность», то есть соответствие образу говорящего

и чувствам слушающих. Эта уместность реализуется как различная степень «пышности» или «сжатости» слога. Из этих положений Аристотеля развилось потом риторическое учение о четырех достоинствах стиля (правильность, ясность, уместность и украшенность) и о трех уровнях стиля (высоком, среднем и простом). Возможно, что оно начало складываться уже у ближайшего продолжателя Аристотеля – его ученика Феофраста. На долю Феофраста выпало систематизировать идеи своего учителя и приблизить их к практике: риторические учебники, как сказано, начали сочиняться еще за сто лет до Аристотеля, на них, по-видимому, и ориентировался Феофраст при переработке аристотелевского наследия. Поэтику, как кажется, он сближал с риторикой именно по признаку стиля: поэзия и ораторская проза для него одинаково противополагались внелитературной философской прозе (как речь с установкой на слушателей – речи с установкой на предмет, фр. 64/65 по Верли).

Но когда был сделан следующий шаг и разработка поэтики и риторики вышла из рук философов, пути их начали сильно разниться. Риторика вернулась к профессиональным риторам, поэтика стала достоянием грамматиков. Философский подход Аристотеля оказался никому не нужен. Он не исчез, но упростился до банальности – скоро мы увидим как. Это совпало с переломом к новой культурной эпохе, эллинизму, и с новыми направлениями в эволюции поэзии и прозы.

5

Эллинизм преобразовал культурную среду, в которой развивалась словесность и наука о словесности: он создал единую гуманитарную школьную систему, распространившуюся по всему греческому, а

потом и римскому миру. Школа была трехстепенной: у «грамматиста» («литератора») дети учились письму и счету, у «грамматика» — читали классических поэтов с филологическим и реальным комментарием, у «ритора» — овладевали навыками практического красноречия для государственной службы и выступлений в судах. Интересы грамматиков были обращены в прошлое, интересы риторов — в настоящее (хотя их и очень часто критиковали за отрыв от действительности и увлечение экспериментальным, «школьным» красноречием — фиктивными казусами на темы несуществующих законов и т. п.). Понятия, разработанные в поэтике, естественным образом перешли в распоряжение грамматиков, которым они были необходимы для правильной интерпретации Гомера и других авторов; понятия, разработанные в риторике, — в распоряжение риторов, которые обосновывали ими практические приемы красноречия.

Казалось, что таким образом поэзия окончательно оформилась как область остановившейся традиционности и культа школьных авторов, а проза — как область отзывчивого на современность новаторства. На самом деле положение оказалось сложнее. В поэзии произошел раскол между традиционалистическим направлением, которое опиралось на массовый вкус и лишь с осторожностью деформировало привычные формы, и экспериментальным направлением, которое опиралось на элитарного знатока-ценителя, предпочитало формы малые и неустоявшиеся, а предшественником своим объявляло не канонизированного Гомера, а считавшегося второстепенным Гесиода. В Александрии III в. до н. э. это выразилось в конфликте между ученым экстремизмом Каллимаха и осторожным модернизаторством Аполлония Родосского. В ораторской прозе тоже произошел раскол, о котором уже упоминалось: основное направление красноречия, изменяясь вслед общественному вкусу в сторону поэтизации прозы, которая наме-

тилась еще при софистах, вызвало консервативную реакцию — «аттицизм», требовавший отстраниться от запросов массовой публики и соблюдать традицию аттических классиков красноречия, прежде всего — в области языка.

Эта забота о языковом традиционализме пришла в прозу из поэзии, где каждый жанр устойчиво сохранял тот диалект греческого языка, на основе которого он раньше всего сложился: условно-ионический в эпосе, условно-дорический в торжественной лирике, аттический в диалогах драмы. Но замечательно то, что в поэзии эта традиция держалась стихийно, на узусе, и никогда не отмечалась теоретиками поэтики; в прозе же, где она была нововведением, дебаты вокруг чистоты аттического диалекта не смолкали и даже породили такую отрасль словесности, как составление словарей аттических слов. Почему — мы еще увидим.

Этот конфликт традиционализма и новаторства в античной литературе был недолгим. В греческой литературе, как сказано, он разыгрывается в середине III в. до н. э. в Александрии; в римской литературе он повторился во второй половине I в. до н.э., в поколениях Катулла и Вергилия.

В греческой поэзии он исчерпался тем, что большие литературные жанры остались традиционалистическими, а осторожные эксперименты сосредоточились в малых: среди эпиграмм Палатинской антологии можно найти неоднократные попытки решать одну и ту же тему разными приемами, среди же поэм II в. до н. э. — V в. н. э., будь то подражание гесиодовской дидактике (как у Никандра или Оппиана) или гомеровской героике (как у Квинта Смирнского или Трифиодора), царит полное единообразие стиля; только на самом исходе античности возникает исполинский монумент маньеристического темного стиля, эпопея Нонна о Дионисе (IV в. н. э.), но влияния на позднейшую литературу Нонн оказал мало.

В латинской поэзии конфликт традиционализма и новаторства исчерпался стремительной канонизацией творчества Вергилия, действительно сумевшего обновить традиционные большие жанры новаторскими достижениями малых. Вергилий сделал в римской литературе то же, что Аполлоний Родосский в александрийской (недаром их сближали уже древние комментаторы), но Аполлоний так и остался в тени своего великого греческого предшественника Гомера, а Вергилий полностью заслонил своего более скромного римского предшественника Энния. Вергилий остался для римских поэтов непререкаемым образцом — даже авторы, довольно сильно отклонявшиеся от его стиля (например, Овидий), никогда себя ему не противопоставляли; единственным «бунтарем» был Лукан с его немифологическим эпосом и гиперболическим пафосом, но последующие поэты (Стаций и др.), хоть и многое переняли от лукановского стиля, однако бережно укладывали перенятое в вергилиевские рамки.

В области прозы, более живо связанной с запросами современности, конфликт традиционализма и новаторства остался практически не исчерпанным. Речь идет, конечно, прежде всего об ораторской прозе и в ней — о парадном красноречии. Красноречие политическое и судебное отошло на второй план; речи этих жанров, хоть порой и бывали сенсациями, но перечитывались и переписывались после цицероновских времен редко (и до нас не дошли). Историческая проза раздвоилась на предварительные внелитературные «записки», сосредоточенные только на подборе фактов и для публикации не назначавшиеся («Записки» Цезаря — исключение), и на опирающиеся на них риторизованные сочинения для публики; степень допустимой риторизации была предметом дискуссий, от которых нам остался памфлет Лукиана «Как надо писать историю». Философская проза тоже, как сказано, раздвоилась (по традиции, идущей еще от Аристотеля) на внелитератур-

ную, сухую и темную, для профессионалов, и научно-популярную, темы которой охотно брались риторами для публичных выступлений; первая дала сочинения Плотина, а вторая – Сенеки, Диона Хрисостома, Максима Тирского и др., разумеется, опять-таки с разной степенью риторизации.

В парадном красноречии на греческом языке основным дискуссионным вопросом оставался язык: спор шел о том, до какой степени копировать аттический диалект многовековой давности, и ораторы «второй софистики» II в. н. э. доходили здесь до ювелирных крайностей, а тот же Лукиан над ними иронизировал. В парадном красноречии на латинском языке основным дискуссионным вопросом стал стиль. Здесь канонизированным классиком был признан Цицерон – так же быстро и единодушно, как в поэзии Вергилий. Принятая им для латинской прозы мера «азианской» поэтичности была сочтена нормой. Но инерция общественной потребности в эффектном («пышном» или «дробном») азианском стиле продолжала действовать, и уже следующее поколение после Цицерона, так называемые школьные риторы I в. н. э., пошли дальше его. На первых порах это показалось путем к упадку, начались споры, в которых приняли участие и Сенека Старший, и Сенека Младший, и Петроний, и поэты-сатирики, и Тацит, и даже греческий автор трактата «О возвышенном» (характерно, что проблемы поэтики ощущались как отвлеченно-академические, а проблемы риторики – как насущно-публицистические). На рубеже II в. н. э. восторжествовала было цицеронианская неоклассицистическая реакция на школьное новаторство, во главе ее были теоретик Квинтилиан и практик Плиний Младший; но торжество это было недолгим, и скоро латинская проза превратилась в безраздельное царство азианского красноречия (чем более массового, тем более упрощенного), лишь для порядка прикрываемого клятвами в верности Цицерону.

Сущность всех этих событий, столь остро переживавшихся современниками, была одна: литература перестала быть универсальным средством выражения общественного сознания, потребность в эстетическом наслаждении обособилась от потребности в познавательном просвещении и идейном воспитании. Это означало новую ступень развития человеческих духовных потребностей и, стало быть, было шагом культурного прогресса. Но, как и в позднейшие времена, этот еще не прозвучавший принцип «искусство для искусства» показался на первых порах ущербным и пагубным, что и вызвало ожесточенное сопротивление. В области теории словесности это выразилось в борьбе между требованиями к поэзии, предъявляемыми традиционным дидактизмом и назревающим эстетическим гедонизмом. Носителями первого были философы, носителями второго — более чуткие к перемене вкуса риторы.

6

Мы видели, как в поэтике и риторике Аристотеля намечалось различение трех форм (или трех степеней) воздействия поэзии на читателя-слушателя: «воспитание» через вдохновенную лирику, «очищение» через трагедию и эпос и «отдохновение» через комедию. От этого четко отделялись две формы воздействия прозы: познавательная через историческую и, шире, научную прозу («поэзия философичнее истории», «Эмпедокл — не поэт, а естествовед») и прагматическая через ораторскую прозу (наука сообщает читателю объективные истины, красноречие внушает слушателю субъективные мнения говорящего). Аристотеля с его постоянной заботой о золотой середине больше всего занимала средняя ступень — «очищение» через игровое осознание собственных страстей. В новую эпоху именно эта золотая середина перестала интересовать кого бы то ни

было. Все внимание сосредоточилось на крайностях: вверху — на познавательном и воспитательном значении словесности, внизу — на чистом отдыхе и развлечении, ею доставляемом. Подойти к понятию специфического художественного наслаждения литературностью на этих крайностях было труднее, чем Аристотелю на середине.

Эллинистическая культура была по преимуществу книжной, театр утратил ту роль, которую он играл в Афинах, даже произведения Эсхила и Еврипида воспринимались уже не со сцены, а из книг. Поэтому главным предметом обсуждения стала не драма, а эпическая классика — Гомер. Началом александрийской филологии стали издания Гомера и его соперника Гесиода, предпринятые Зенодотом; и первый шаг Зенодота был не исследовательский, а оценочный: он отметил на полях своего издания те места, которые представлялись его вкусу неудачными, а стало быть, не гомеровскими — из-за неточности слов или несвязности изображаемых картин. Это дало толчок для исследований деталей гомеровского словоупотребления и гомеровских представлений о мире и быте; начал эту работу сам Зенодот, а через сто лет у Аристарха она привела к настоящему историческому методу в филологии, к «толкованию Гомера через Гомера». Но исторический подход не отменил теоретических проблем. Именно исследования гомеровской картины мира показали, как далека она от картины мира человека нового, эллинистического времени, и поставили вопрос: может ли в таком случае Гомер служить источником познания и воспитания? Вопрос этот со всей остротой выдвинул в Александрии Эратосфен, который сам был не только филолог (и поэт), но и крупнейший астроном, географ и математик. Отвечал он однозначно: нет, «поэт ставит своей целью не поучать, а волновать нас... не нужно оценивать стихи по заключающимся в них мыслям и искать в них точных знаний» (Страбон, I, 2, 3 и 17): восстанавливать

по карте путь Одиссея — такое же праздное дело, как спрашивать, у какого кожевника был сшит мех с попутными ветрами, подаренный Одиссею Эолом. Слово, употребленное Эратосфеном для обозначения художественного воздействия поэзии, «волновать» («психагогия», буквально «возбуждение душевных движений») — это слово из арсенала риторики: именно «двигать душою» слушателя считалось главной задачей осознавшего себя красноречия еще с софистических времен.

Поставленный Эратосфеном вопрос и предложенный им ответ вызвали живую реакцию не столько со стороны ученых, сколько со стороны философов двух самых влиятельных школ этого времени — стоиков, поборников разума, и эпикурейцев, поборников чувства. И те и другие были настроены резко оппозиционно против риторики: между философией и риторикой в обществе III—I вв. до н. э. шла борьба за господство в образовательной системе, философы хотели, чтобы юношество после грамматических школ шло не в риторические, а в философские и готовило себя не к «практической» жизни, а к «теоретической», более духовно возвышенной. Но в своих взглядах на словесность философы молча исходили из понятий, выдвинутых именно риторами. Мы помним, что в риторике уже ко времени Аристотеля сложилось представление: ораторская проза должна соответствовать предмету, образу говорящего и пониманию слушающих, — и этим она отличается от философской прозы, которая должна соответствовать только предмету. Стоики и эпикурейцы перенесли такое представление с прозы и на поэзию. Аристотель видел в поэзии форму познания — пусть и низшую по сравнению с философией (как риторика — низшая форма диалектики), стоики и эпикурейцы видят в поэзии только средство сообщения познанного в соответствии с пониманием читателей. По существу, поэт уподоблялся для них теперь оратору; только целью оратора было навязать слушателям свое субъек-

тивное мнение, а целью поэта было навязать читателю объективную истину. Далее между стоиками и эпикурейцами начиналось расхождение, зависевшее от того, считали они поэта обладателем объективной истины или нет.

Для стоиков объективная истина была системой закономерностей, пронизывающих все мироздание, — философом был тот, кто полностью охватил ее разумом, слился и отождествился с миром. Такой идеальный философ разом оказывался знатоком всего на свете — и всех наук, и всех ремесел, и всех искусств, в том числе и поэтом (это — один из самых осмеиваемых критикой стоических парадоксов). Это означало, что единственным критерием достоинства стихов признавалось соответствие их содержания стоическому учению. Чтобы доказать, что такие идеальные стихи существуют, философ Клеанф написал их сам — это оказался гимн Зевсу: единственной беспримесно душеполезной поэзией, как в глубокой архаике и как в государстве Платона, по-прежнему ощущались боговдохновенные гимны, хотя и «бога» (мировой разум), и «вдохновение» (слияние с мировым разумом) стоик понимал, конечно, нетрадиционно.

Вся остальная поэзия, даже Гомер, была по сравнению с этим замутнена посторонними примесями и одобрялась лишь с оговорками. Прежде всего, такой примесью к чистому идейному содержанию оказывалась, ни много ни мало, вся образная система классической поэзии с ее дофилософской мифологией. Оправдывали ее стоики только досадной необходимостью по-риторически применяться к пониманию читателей-слушателей, которые не могут воспринять чистую мысль, не проиллюстрированную образами. Для них поэзия является пропедевтикой философии (выражение, сохраненное Страбоном в его полемике с Эратосфеном), а образы и мотивы поэзии — только поводом для моралистических выводов (об этом — целый трактат Плутарха «Как

юношам читать поэтов») или материалом для аллегорических толкований (например, прелюбодеяние Афродиты-любви с Аресом-войной — это единство слаженности и разлада в диалектической гармонии мира).

Далее, такой же примесью к чистому идейному содержанию оказывалась вся стилистическая система поэзии. Оправдывали ее стоики тем, что в мире все взаимосвязано, и даже звуковой состав слова определяется его смыслом. Когда это нельзя было доказать, они прибегали к сложным этимологиям; когда недостаточны оказывались этимологии, они прибегали к толкованию переносных значений слова (из этого потом выработалась сложная система стилистических тропов и фигур). Когда же и этого оказывалось недостаточно, то стоикам приходилось делать решающий шаг: признать, что дальше начинается область не естественных, а условных соответствий, опирающихся, однако, на непосредственное эстетическое чувство, столь же реальное, как зрение и слух, но собственного названия не имеющее. Это понятие «соответствия», «уместности» (*греч.* «препон», *лат.* «декорум»), ставшее одним из главных во всей позднеантичной эстетике, опять-таки было подсказано философии риторикой: впервые оно оформилось, как мы помним, в мысли о соответствии речи предмету, образу говорящего и пониманию слушающих. Является ли чувство соответствия рациональным или иррациональным — в суждениях об этом стоики колебались: во II в. до н. э. эстетическое чувство еще считалось «научимым», в отличие от чувств зрения, вкуса и пр., — в I в. до н. э. уже считается, что «уместность — это единственный предмет, которого не передать наукой» (Цицерон, «Об ораторе», I, 132). Этот сдвиг стал началом разложения всей системы рационалистической поэтики стоиков. Чувство начинает теснить разум, и на исходе античности уже считается, что целое познается чувством и лишь частное — разумом.

Для эпикурейцев, в противоположность стоикам, объективная истина была не общемировой закономерностью, а совокупностью правил понимания единичных вещей, обступающих человека, — и философом был тот, кто умеет среди этих вещей отделить более важные от менее важных, отстранить от себя менее важные, отгородиться от мира и замкнуться в бестревожном душевном покое. Для такого философа идейное содержание поэзии не представляло никакой заслуживающей внимания ценности, а ее мифологическая образность продолжала ощущаться досадной и вредной, как источник ложных мнений, понапрасну тревожащих душу. Эпикурейцы соглашались, что поэзия может доставлять удовольствие, но удовольствие низшего порядка (например, как гастрономия) — потому что она удовлетворяет не первейшим жизненным потребностям человека, а лишь дальнейшим его прихотям. Парадоксальным образом самое пространное и связное изложение эпикурейского учения сохранилось именно в стихотворной форме: это поэма Лукреция «О природе вещей». Но Лукреций в поэтике своей опирался не столько на Эпикура, сколько на архаического Эмпедокла с его боговдохновенным пафосом, ключевой свой образ заимствовал не из эпикурейского, а из стоического круга понятий (стихотворная форма при философском содержании — это как мед, которым мажут края сосуда, чтобы ребенок выпил горькое лекарство), и, будучи не греком, а римлянином, лишь недавно приобщенным к греческой культуре, он мог позволить себе не чувствовать в этом противоречий.

Настоящая эпикурейская поэзия — это стихи не Лукреция, а Филодема, философа I в. до н. э., от которого сохранились отрывки многих полемических сочинений (в том числе и по риторике, и по поэтике) и несколько десятков любовных эпиграмм, легких по содержанию и отточенных по форме; они продолжают линию экспериментов в малых жанрах, начатую александ-

рийской поэзией, и вместе с нею опираются на традицию не высокой вдохновенности больших поэм, а расчетливого мастерства мелких стихотворений. Тем не менее в теоретических своих высказываниях (впрочем, разрозненных и противоречивых) он, как и стоики, соглашался с тем, что поэтическое произведение воспринимается и оценивается не умом, а чувством. Но чувство это он понимает простейшим образом — как слух; поэзию он считает не более чем услаждением слуха, подобно музыке, но с более сложной организацией, потому что музыке приходится гармонически располагать лишь звуковые элементы, а поэзии — также и смысловые. Ни мимесис, ни катарсис ему так же не нужны, как и стоикам.

Перед лицом философской критики, выдвинувшей новое, еще не имеющее названия понятие эстетического чувства как критерий литературности, риторика и поэтика должны были дать свой ответ. Разум не охватывал нового понятия — приходилось делать шаг отступления к иррациональным позициям. И вот в ходе этого отступления позиции поэтики и риторики интересным образом смещаются — происходит как бы рокировка. В начале нашего изложения мы видели: из двух наших основных понятий поэтика опиралась главным образом на вдохновенное авторство, риторика — на продуманный стиль. Теперь наоборот: риторика оглядывается на фигуры авторов, поэтика делает хотя бы робкий шаг в поисках опоры на стиль.

7

Риторика оказалась менее готова к новому общественному спросу, чем поэтика. Поэтика, как мы видели, осознала свои проблемы только при Платоне и Аристотеле и в соответствии с их философскими интересами занята была вопросами о ценности содержа-

ния. Риторика сложилась в систему учебных приемов почти за столетие до Аристотеля, и приемы эти касались только словесной формы, стиля, безотносительно к содержанию; это была область «мнения», а не «истины». Поэтому Платон изгонял ораторов из своего «Государства» еще безоговорочней, чем поэтов, а Аристотель пытался обременить их знанием того, чем и как они воздействуют на людей. Это первое вмешательство философии в риторику затронуло ее лишь неглубоко: мы видели, что уже в следующем поколении, у Феофраста, риторика возвращается к своим привычным школьным формам. В эллинистическое время эти школьные формы складываются окончательно. Нам они знакомы лишь по более поздним памятникам — главным образом по латинским «Риторике к Гереннию» (I в. до н. э.) и «Воспитанию оратора» Квинтилиана (I в. н. э.), а также по ряду трактатов об отдельных вопросах. Поэтика в античности никогда не достигла такой учебной отчетливости, — конечно, потому, что риторика в риторических школах преподавалась как связный (и главный) курс, а поэтика в грамматических школах — лишь отрывками по мере комментаторской необходимости.

Еще в доаристотелевской практической риторике бесспорно утвердилось разделение: красноречие бывает трех родов — торжественное, политическое и судебное. По-видимому, тогда же, исходя из практических удобств, установилось членение речи на части: вступление, главная часть, заключение. (Потом число частей умножилось: «главная часть» разделилась на «изложение» и «разработку», «разработка» — на «доказательство» своих доводов и «опровержение» противника, а перед «разработкой» вклинилась «постановка вопроса» и «расчленение вопроса».) Постепенно осмыслилась художественная установка каждой из этих частей: задача вступления — «усладить» слушателя, главной части — «вразумить», заключения — «взволновать». Таким об-

разом, установки на рациональное и иррациональное воздействие сосуществовали в риторике без противоречия; в поэтике, как мы увидим, было труднее. Работа над речью состояла из трех этапов; у Аристотеля они выделяются по-разному: «нахождение (содержания) — расположение — изложение» и «нахождение — изложение — произнесение». Наложившись друг на друга и дополнившись еще одним (самого практического происхождения) элементом, эти две схемы дали и эллинистической риторике одну, пятичленную: «нахождение — расположение — изложение — запоминание — произнесение»; она и стала классической.

Основной частью риторической программы была, конечно, словесная — «изложение», стиль. Четыре требования, сформулированные в школе Аристотеля, уже упоминались: правильность языка, ясность, уместность и украшенность; потом к ним иногда добавлялась еще и краткость. Три аспекта изложения, требовавшие преимущественного внимания, уточнились в эпоху эллинизма: отбор слов (стилистика), сочетание слов (построение периодов и ритм фраз), переосмысление слов (тропы и фигуры). Главный критерий здесь был уловлен еще Аристотелем — это необычность: в «Поэтике» (1457в1—1459а14) он четко противопоставляет слова «общеупотребительные», придающие речи ясность, и разного рода слова необычные, придающие речи торжественность; задача писателя — в каждом нужном случае найти верное соотношение тех и других; этот подход был после Аристотеля распространен и на сочетания слов: «фигурами» считались обороты, отклонявшиеся от неопределенно-ощутимой речевой естественности. По насыщенности речи разного рода необычностями еще до Аристотеля различались стиль высокий и низкий (для Аристотеля «низкий» был деловой, научный, внелитературный, «высокий» — украшенный, художественный, литературный); после Аристотеля стали различать стиль высокий, средний и низкий. Потом эти

относительные определения стали заменяться качественными (стиль «сильный», «блестящий», «простой» и пр.), но это было уже переходом к следующему, последнему этапу существования античной теории словесности.

Вторым (после Аристотеля) вмешательством философии в риторику было стоическое — оно относится ко II в. до н. э. и связано с деятельностью Гермагора, концепции которого, однако, дошли до нас лишь в позднейших пересказах. Оно коснулось, конечно, почти исключительно вопросов содержания, «нахождения» материала. Здесь стоики воздерживались от навязывания ораторам своих «истин» и ограничились формализацией разработки материала применительно к «мнениям». Это были система статусов и система топосов; обе были разработаны для судебного, самого делового красноречия, и лишь потом частично распространились на торжественное. Система статусов формализовала процесс познания действительных событий (по ступеням: «имел ли место поступок?», «в чем состоял поступок?», «как оценить поступок?», «вправе ли мы судить о поступке?»), система топосов формализовала процесс реконструкции вероятных событий (по ступеням: «от причин и обстоятельств», «от определения», «от аналогии», «от следствий»). Наиболее важным здесь было понятие «расцветки», художественного домысла — вероятного факта, заполняющего пробел между истинными фактами; подробнее об этом будет сказано далее. Но примечательно, что специальной теоретической разработки это понятие не получило, хотя на практике (судя по Сенеке Старшему) очень живо пошло в ход. Оно растворилось в неизмеримо более широком понятии «уместности», восходящем, как мы помним, еще к Аристотелю; для стоиков II—I вв. до н. э. (Панэтия и Посидония) оно охватывало все области человеческого поведения, в том числе и выбор словесной формы по смысловому содержанию. Когда же стоики пытались

построить полную систему риторики, опираясь, по своим убеждениям, только на разум и отнюдь не на чувства слушателей, то результаты были настолько плачевны, что даже вежливый Цицерон говорил о них только с издевательством.

Так в недрах практически-рационалистической теории риторики постепенно накапливались элементы, не поддающиеся рационалистической трактовке и оставляемые на долю интуитивного «чувства меры», «чувства уместности» — то есть авторской индивидуальности. Во-первых, это соотношение общеупотребительного и необычного в лексике, определяющее выбор (и степень) высокого, среднего или низкого стиля. Во-вторых, это уместность такого-то словесного стиля при таком-то смысловом содержании. В-третьих, это разработка эмоциональной стороны речи — не столько даже пафоса (здесь приемы воздействия на слушателя были более или менее учтены), сколько противопоставленного пафосу юмора (здесь были накоплены только хаотические наблюдения, в значительной степени даже не над опытом ораторов, а над опытом комических поэтов). Все это побуждало дополнять систему риторики как науки образом ритора как носителя этой науки.

Если для Аристотеля в риторике главным было соответствие предмету, а для школьной риторики — соответствие восприятию слушателей, то теперь вперед выступает соответствие образу говорящего. Особенно это важно было для набирающего силу парадного красноречия: судебный оратор имел право на речь просто по воле своего подопечного, торжественный оратор должен был продемонстрировать, что он сам заслужил такое право. Уже у Цицерона к трем книгам риторики «Об ораторе» примыкает книга «Оратор», потом у Квинтилиана к 11 книгам изложения риторики примыкает 12-я книга с характеристикой оратора, и весь трактат получает заглавие «Воспитание оратора». А когда наступила эпоха империи и судебное красноречие окончательно оторвалось

от парадного, то мастера парадного красноречия покинули свои постоянные училища и — по возможности со свитой учеников — двинулись по дорогам из города в город, предлагая публике настоящие ораторские концерты с саморекламой, вступительными и главнопоказательными речами и т. п.; создать величавый, всепокоряющий образ говорящего стало главной заботой для Апулея, Элия Аристида и других риторов конца I — начала II вв. н. э.

Источников ораторских достоинств теперь перечисляется три: наука, опыт и природное дарование. Это «природное дарование» — несомненный аналог понятию «вдохновение», сложившемуся, как мы уже знаем, не в риторике, а в поэтике: поэтика начинает воздействовать на риторику, толкая ее к иррациональности. «Опыт» здесь тоже перекликается с миром поэтики. В это понятие входит не только практический навык ораторской работы, но и «подражание» — чтение ораторов-классиков и усвоение их наиболее удачных приемов. Классиками считались аттические ораторы IV в. до н. э., это была не такая отдаленная культурная эпоха, как Гомер и трагики, однако относиться к ней уже приходилось как к истории — оратор оказывался в положении грамматика, изучающего старину, риторика сближалась с поэтикой. Уже на рубеже нашей эры Дионисий Галикарнасский пишет (с большой тонкостью) о специфике стиля Демосфена, Лисия, Исократа, Исея, Фукидида,— «подражание» таким дифференцированным образцам становится все более трудным. «Стиль» все больше отождествлялся с «автором».

Этот наплывающий конкретный материал не вполне укладывается в схематику учебной риторики: можно было кое-как отождествить отвлеченное представление о «простом стиле» с конкретным стилем Лисия, но уже на олицетворение «высокого стиля» с равным правом могли притязать, например, Демосфен и Исократ. Это побуждало раздробить высокий стиль на два, «мощный»

демосфеновский и «великолепный» исократовский; а вслед за этим и вся система стилей начинает разваливаться и перестраивается в систему произвольно комбинируемых «качеств». До нас она дошла в изложении Гермогена Тарсского (ок. 200 г. н. э.). Здесь последовательно рассматриваются такие «идеи» стиля, как торжественность, суровость, стремительность, блистательность, живость, пространность и т. д. (для каждой перечисляются рекомендуемые отбор слов, построение фраз, фигуры речи, иногда даже фонетика). По традиции они еще сводятся в семь стилей — ясный, величественный, прекрасный, назидательный, пылкий, правдивый и мощный, — но уже из этого перечня ясно, что все логические основы такой систематики потеряны. Так культ аттицистической старины в ораторской практике косвенным образом перестроил и риторическую теорию, подменив логический подход историческим, а опору на «науку» стиля — надеждой на «подражание» авторству, которое невозможно без вдохновения. Так эволюция прозы от делового к художественному красноречию постепенно сближает ее с поэзией, а упорядоченная теория прозы — риторика — уподобляется хаотической теории поэзии.

И еще два важных понятия выдвигаются на первый план, способствуя перестройке риторики на новый, иррациональный лад, — «пафос» и «высокость». Иррационально «высокое» в противоположность рационально «прекрасному» здесь особенно важно — не потому, что древние так уж часто обращались к этому понятию, но потому, что о нем сохранился анонимный трактат I в. н. э. (так называемый Псевдо-Лонгин, «О высоком»), произведший сильнейшее впечатление на культуру барокко и особенно романтизма. Собственно, «высокость» (как и «пафос») была лишь одним из многих «качеств», вступавших в рациональные комбинации при образовании новых стилей. Носителями «высокости» и «пафоса» были вполне определенные сло-

весные приемы — из области семантики, лексики, даже фоники. Так и анализировал эту тему один ритор начала века. Автор сохранившегося трактата не согласился с ним и разложил «высокость» на 5 элементов иначе: источники «высокости» — это (1) «веледушие» (из контекста видно, что здесь это означает всего лишь умение выбрать наглядные образы и ярко их представить), (2) «пафос» (значение этого ключевого понятия автор откладывает до другого раза), (3) уместное использование тропов и фигур, (4) хороший отбор и (5) хорошее расположение слов. По этому списку видно, с каким трудом на этом историко-культурном переломе давалось освоение новых явлений старыми понятиями. Восторженный стиль трактата и набор примеров гораздо больше говорит о новооткрытом эстетическом чувстве, чем его содержание. Существенно, что многие примеры берутся не из ораторов, а из поэтов: с новой точки зрения граница между прозой и поэзией стирается. Есть даже уникальная для античности цитата из Библии как образец высокости: «И сказал Господь: да будет свет! — и стал свет» (впрочем, по-видимому, эту цитату автор выписал у своего оппонента).

Что касается понятия «пафос» (буквально «претерпевание»), то оно именно здесь стало приобретать то неопределенно-возвышенное значение, с которым оно останется в европейских языках: «самым возвышенным следует признать уместный и благородный пафос — тот самый пафос, в котором чувствуется подлинное вдохновение, наполняющее речь неистовством» («О возвышенном», 8, 4). По существу, здесь слово «пафос» подменяет слово «энтузиазм» (буквально «обуянность богом») — то понятие, с которого мы начинали наш очерк. В начале — вдохновленный богом поэт, в конце — вдохновленный богом оратор: и там и тут примета литературности — автор, творец, а стиль как примета литературности — лишь тысячелетний замкнутый путь между этим началом и концом.

8

Как в риторике новоосваиваемое эстетическое чувство с трудом находит выражение в понятии «пафос» и смежных с ним, так в поэтике — в понятии «фантасия», что значит в широком смысле слова — «воображение», в узком — «наглядность». Подступы к этому нащупываются с двух сторон, от двух проблематических триад понятий: «поэзия — поэма — поэт» и «история — вымысел — миф».

Одним из первых пунктов взаимонепонимания среди грамматиков оказалась сама терминология понятия «поэзия» и родственных ему. В сущности простой, этот вопрос из-за самой своей простоты оказался труден — особенно для носителей новоевропейской культуры, и потребовал от них немало филологических усилий.

Когда эллинистическая поэзия стала стихийно перестраиваться применительно к новым запросам общества, то эксперименты, естественным образом, велись прежде всего на малых жанрах — эпиграммах, элегиях, малых эпосах («эпиллиях»); «большая книга — большое зло», — говорил Каллимах. Это оживило ощущение той противоположности между малыми и большими жанрами, которая, как кажется, чувствовалась еще при Архилохе и Гомере: от большого жанра ожидалось величие боговдохновенного содержания, от малого — мастерство изученной формы. В греческом языке было два слова от одного и того же корня, означавшего «творить»: «ποίησις» с суффиксом более широкого значения и «ποίημα» с суффиксом более узкого значения. Первое переводится на современные языки как «поэзия», второе — как «поэма». Ни то ни другое значение не соответствует терминологии древнегреческой научной поэтики. В ней спорили два осмысления, оба непривычные для нас. Первое, простейшее, противопоставляло «пойесис» как текст большого объема и «пойема»

как текст малого объема — самостоятельный или являющийся отрывком большого текста. Второе, с трудом возникавшее как осмысление первого, противопоставляло «пойесис» как текст, насыщенный содержанием (что естественно в большом жанре), и «пойема» как текст, являющийся литературным лишь благодаря форме. Постепенный переход от более конкретного к более абстрактному в толковании этих слов явствует из такого ряда определений у авторов II—I вв. до н. э.:

«Пойема — это малая часть... Пойема — это какое-нибудь небольшое послание, а пойесис — целая и единая вещь много больше, чем названная пойема, например вся „Илиада"... поэтому, кто ругает Гомера, тот ругает не всю его пойесис, а какое-нибудь одно слово, место, стих или образ» (Луцилий, фр. 340—347: любопытный римский отголосок александрийских споров о старой и новой поэзии). «Первые 30 строк „Илиады" — пойема, а вся „Илиада" — пойесис» (Филодем, «О стихах», XI, 31 сл.). «Пойема есть ритмическая речь, то есть много слов, некоторым образом уложенных в какую-нибудь форму, — например, эпиграмма из двух строк; пойесис же есть связное содержание в ритмах, как, например, „Илиада" Гомера» (Варрон, «Сатуры», фр. 398). «Пойема — это метрическая или ритмическая речь, намеренно отклоняющаяся от прозаического склада...; пойесис же — это пойема, имеющая значение и содержащая изображение предметов божеских и человеческих» (Посидоний у Диогена Лаэртского, VII, 60).

Из цитат видно, как вокруг определения «большое» нарастают определения «целое и единое», «имеющее связное содержание» и пр. Но когда на первых же порах этого терминологического выяснения александрийский (?) грамматик III в. до н. э. Неоптолем предложил понимать «пойема» как «склад слов», а «пойесис» как их «подоснову», то есть мысли, действия и характеры, то это оказалось слишком отвлеченным для современ-

ников и не нашло никакого отклика: еще полтораста лет спустя Филодем говорит об этом как о нелепости. Окончательное терминологическое закрепление понятий «формы» и «содержания» в поэтике так и не состоялось, слово «пойема» не стало синонимом определяющего понятия «стиль». В позднеантичных учебных текстах (схолии к «Грамматике» Дионисия Фракийского, «Грамматике» Диомеда и пр.) закрепляется лишь простейшее значение: «пойесис» — большое произведение, а «пойема» — малое произведение или отрывок большого.

Разумеется, эта борьба за термины не затрагивала бытового словоупотребления, в котором отлично хватало слов для всего, что нужно. Слово «пойесис» здесь употреблялось с древнейших времен в значении «поэзия», а слово «пойема» в значении «поэма»; а о содержании и форме еще Катон с полной ясностью говорил: «Владей предметом — слова пойдут сами», и Гораций повторял: «...за обдуманным предметом сами собою пойдут слова» («Поэтика», 311). Тем интереснее это бессилие античных словесников организовать готовые понятия здравого смысла в научную систему.

Вместе с терминами «пойесис» и «пойема» часто обсуждалось еще одно слово, образованное от того же корня: «пойетес», то есть «поэт». У Неоптолема его (несохранившийся) трактат состоял из трех разделов: «пойема», «пойесис» и «пойетес»; Гораций вслед за Неоптолемом сделал образ поэта заключительной частью своего стихотворного послания о поэтике; Квинтилиан точно так же посвятил образу оратора последнюю книгу своего курса риторики. Как кажется, для Неоптолема главный вопрос здесь был оценочный: всегда ли заслуживает осуждения поэт, если заслуживает осуждения что-то в содержании («пойесис») или форме («пойема») его произведений? Одно ли и то же «тот, кто хорошо пишет» и «хороший писатель» (выражения Филодема)? Если вспомнить, что содержание антич-

ной поэзии сплошь и рядом было традиционно-мифологическим и не могло вполне зависеть от воли автора, то вопрос этот был вполне правомерен и естественно должен был возникнуть у александрийских словесников; еще Аристотелю приходилось защищать «поэта» Гомера от нападок критики на его отдельные выражения.

Однако скоро вопрос о «поэте» наполнился совсем другим материалом. Дело в том, что сочинения под традиционными заглавиями «О поэзии» (или «О стихах») и «О поэтах» имели разное происхождение и свелись воедино («О стихах и о поэтах») не сразу. Сочинения «О поэзии» были теоретического содержания, их следует представлять себе (со скидками) по образцу «Поэтики» Аристотеля. Сочинения же «О поэтах» были исторического содержания и составлялись из сведений, извлекаемых преимущественно из стихов самих древних поэтов. А эти высказывания, как мы видели, чем раньше, тем больше состояли из воззваний к Музе и похвальбы собственным мастерством. Таким образом, в рамках эллинистической поэтики оживал вопрос об источнике поэзии: вдохновение или мастерство, умение, наука? Разумеется, ответ давался эклектичный: художнику необходимо и то и другое. Дальше этого банального утверждения формулировки позднеантичных теоретиков не заходили почти никогда; самое большее, отмечалось, что вдохновение должно оставаться под контролем рассудка, что самый вдохновенный поэт следит за собой со стороны и «лжет, не будучи лжецом» (Афиней, X, 428в, о Гомере).

Важнее другое: само представление о вдохновении менялось, становясь более обобщенным. Какое значение в позднеантичной словесности приобретает слово «пафос», мы только что говорили. Однако оно допускало не только расширительное, а и суженное понимание, этим вписываясь в рамки более традиционных понятий поэтической системы. Так, одним из достоинств

художественного изложения (сперва сформулированным для прозы, потом для поэзии) считалась «наглядность»; и тот же Псевдо-Лонгин (15, 2) выводит удачную наглядность из «вдохновения и пафоса». Безумному Оресту в драме Еврипида мерещатся Эриннии, и автор трактата объясняет: «...поэт здесь сам увидел Эринний и почти силой заставил слушателей следить за тем, что грезилось только ему». Таким образом, пафос, «претерпевание», становится не только слиянием поэта с богом, а и слиянием поэта с персонажем, вживанием в образ: по существу, об этом же говорит и далекий от поэтики «высокого» Гораций («Поэтика», 102–103): «Если хочешь, чтоб я заплакал, прежде сам почувствуй страдание». Но здесь понятие «претерпевание» смыкается уже с другим новоосваиваемым поэтикой понятием — «воображением», «пафос» — с «фантасией».

Наглядность была важной проблемой для античной теории словесности потому, что вся психология античного мировосприятия была больше ориентирована на зрение, чем на слух: историки античной культуры постоянно отмечают «пластичность» даже самых отвлеченных понятий греческой мысли. Слух, «наслышка» ощущались лишь как неполноценный заменитель зрения. Это заставляло и поэзию и прозу страдать сознанием своей неполноценности. В разных областях словесности спрос на «наглядность», конечно, был разный: в лирике, диалогах трагедий, в совещательных и судебных речах — меньше, в эпосе, в трагических монологах вестников, в парадном красноречии — больше. Здесь опять-таки на теоретических интересах поэтики и риторики сказался сдвиг социального бытования литературы в эпоху эллинизма. В прозе, как сказано, совещательное и судебное красноречие потеснилось рядом с парадным — с его требовавшими наглядности описаниями героев, предметов и событий. А в поэзии произошел переход от зрелищного и слухового восприятия литературных текстов к книжному — с Гомером знако-

мились уже не у рапсодов и с Эсхилом не в театрах, главной формой потребления литературы становится чтение. Писать так, чтобы, воспринимая слова глазами, можно было представить изображаемую картину мысленным взором, — это стало все более настойчивым требованием к литературе. Воображение писателя должно было помочь воображению читателя.

Далее, внимание к воображению усиливалось и из-за перемен в тематике и жанровой структуре словесности на пороге эллинизма. Основоположное разделение тематики, как мы помним, было: мифология — достояние поэзии, действительность — достояние прозы. Свободно вымышленные сюжеты считались недостойными литературы и пересказывались лишь в фольклоре. Широко входить в поэзию они стали только в аттической комедии, сперва — фантастические (при Аристофане), потом — бытовые (при Менандре); в прозу — только в эллинистической массовой литературе (так называемый «греческий роман», которым теория словесности пренебрегала). В результате этого двухчастное разделение тематики сменилось трехчастным: «миф — вымысел — история». Вот одна из его формулировок (Цицерон, «О нахождении», 1, 27): «Миф — это событие, в котором нет ни правды, ни правдоподобия, например: „Крылатые драконы были в упряжи...“ История — это действительные события, отдаленные от нашего времени, например: „Аппий объявил карфагенянам войну“. Вымысел — это события придуманные, но такие, которые могли бы и случиться, как у Теренция: „Когда достиг он совершеннолетия...“». «История», как мы видим, здесь по-прежнему остается достоянием прозы. Любопытно, что поздний трактат Марциана Капеллы (V, 550), стараясь — под влиянием риторики — шире охватить прозаический материал, с некоторым ущербом для логики добавляет к этим трем рубрикам еще и четвертую: «История — это как у Тита Ливия. Миф — без всякой правды и правдоподобия, например, „Дафна

превратилась в дерево". Вымысел – то, чего не было, но что могло бы быть, как в комедиях „бояться отца" или „любить гетеру". Судебное же повествование – это изложение случившегося или правдоподобного», – то есть, по существу, то же, что в истории, только без отдаления от нашего времени.

Когда признавались только «история» и «миф», то вопрос о «наглядности» остро не вставал: предполагалось, что события и мифической, и исторической древности имели очевидцев (скепсис насчет «крылатых драконов» и прочего появился, конечно, позднее), от них пошло устное предание, и письменному слову достаточно посильного напоминания о нем. Когда на равных с ними правах в литературе явился «вымысел», то для его убедительности потребовалась повышенная «наглядность», а с ней – и требования к воображению поэта. Понятие «фантасия» начинает конкурировать с понятием «мимесис» (как понятие «пафос» – с понятием «катарсис»). И на исходе нашей эпохи ритор Филострат прямо пишет, что «воображение является более мудрым художником, чем подражание».

Заметим, что если вымышленные сюжеты и были поздним явлением в античной литературе, то вымышленные элементы сюжетов – мотивы – явились в ней гораздо раньше, причем в практике как поэзии, так и прозы. В поэзии это произошло при разработке мифологических сюжетов аттической трагедией. В греческой культуре, благодаря ее полицентризму, миф не имел канонизированных форм, каждый сюжет рассказывался в разных местах по-разному, и любой вариант мог быть взят как материал для драматической разработки. Это давало повод поэтам и самостоятельно изобретать второстепенные мотивы сюжета, выгодные для их замысла. Так, в традиционной версии мифа об Оресте сестра героя Электра ждала его возвращения во дворце, оставаясь девицею; Еврипид же в своей трагедии «Электра» представил ее выданной злым отчимом за бедняка. Так,

в традиционной версии мифа о Ясоне и Медее дети их были убиты мятежными коринфянами; Еврипид же в своей «Медее» представил убийцею их саму Медею, и созданный им образ стал классическим (античные филологи уверяли, что это коринфяне дали поэту большую взятку, чтобы он новой версией спас их репутацию). Понятно, что нововымышленные элементы, чтобы войти в традиционный состав сюжета, должны были быть очень убедительно мотивированы; правда, в трагедии эта мотивировка заключалась не столько в наглядности внешнего действия, сколько в психологии высказываемых душевных движений.

В прозе же это произошло при разработке повествовательной части судебной речи. В античном суде не было предварительного следствия, каждый оратор в своей речи реконструировал событие сам в интересах своего подзащитного. При всем почтении к закону в античности эмоции судей оставались обывательскими: «если хороший человек, то и вину простить можно». Соответственно, главной задачей оратора было создать законченный образ «хорошего человека» (или, наоборот, «дурного человека»), не столь правдивый, сколь правдоподобный, и, исходя из него, мотивировать все обсуждаемые поступки подсудимого. Так, Цицерон, когда в дорожной стычке демагог Милон убил демагога Клодия, в своей речи в защиту Милона рисует самыми светлыми красками образ Милона и самыми темными — Клодия, соответственно описывает поведение каждого в день убийства и успешно достигает того, что сам факт убийства представляется совершенной мелочью в этой картине великого столкновения добрых и злых общественных сил (впрочем, убедить судей ему не удалось, и Милон был осужден). Когда основным экспериментальным материалом красноречия стали не реальные судебные дела, а сочиненные в школах фиктивные казусы, задававшие только основные пункты запутанной юридической ситуации, то область художественных домыслов

14 Зак. № 64

в учебном красноречии еще более расширилась: теперь каждый говорящий мог присочинять вдобавок к заданным основным обстоятельствам вымышленные второстепенные обстоятельства дела, опираясь исключительно на внутреннее правдоподобие и внешнюю наглядность, — то есть делать совершенно то же, что делал древний трагик, домысливая традиционные мотивы к мифологическому сюжету. Это — те самые «расцветки», о которых мы упоминали выше.

Замечательно, что при всем при этом теоретическое осмысление накапливавшегося опыта литературного «вымысла» сильно отставало от практического. Понятие «правдоподобие» было употребительно (больше в риторике, чем в поэтике), но в центр системы литературных средств оно никогда не выдвигалось. Проблема общего («правдоподобия», выражающего сущность) и отдельного («правды», выражающей явление), остро стоявшая когда-то для Аристотеля с его утверждением «поэзия философичнее истории», выпала из области филологии и оставалась достоянием философии: ни комментаторской поэтике, ни прагматической риторике это было неинтересно, это не вело ни к фигуре автора, ни к системе стиля.

9

Спрашивается, какую же роль при всех этих сдвигах в системе литературных ценностей играло третье определяющее понятие традиционалистической поэтики — понятие жанра?

Здесь перед нами парадокс. Античная литература, предстающая нам закованной в жанровые рамки, в любом учебнике излагаемая преимущественно «по жанрам», сама так и не разработала сколько-нибудь удовлетворительной теории жанров. Она оказалась как бы в провале между образом вдохновенного автора, на ко-

торый ориентировалась поэзия, и системой практических правил, на которые опиралась проза. Причиной этому было то положение поэтики в системе античного образования, о котором мы уже говорили. Риторика изучалась в риторической школе и была рабочей программой молодых писателей. Поэтика изучалась в грамматической школе и была фондом знаний молодых читателей. Ее внимание было обращено в прошлое — на чтение и разбор классики. Все, что относилось к прошлому, фиксировалось и кое-как систематизировалось; все, что могло пригодиться для настоящего и будущего, оставлялось без внимания. Например, за всю историю античной литературы невозможно вспомнить ни одного спора, допустим, о том, к какому жанру принадлежит произведение, находящееся на стыке жанров, а таких было много.

Сама форма преподавания в грамматической школе не располагала к систематизации науки поэтики. Сохранилось немало комментариев к древним классикам, составленных профессорами грамматических школ; в них много полезных филологических справок, в них драгоценные сведения о том, как те же мотивы трактовались у других авторов, но все это — обрывки, сообщаемые по поводу конкретных мест текста. По строению сюжета замечаний вообще нет: элементарная справка о жанре, к которому произведение относится, вынесена в предисловие, и больше комментатор к ней не возвращается. Постепенно обрывки сведений по разным областям выделяются из хаоса комментариев и систематизируются в самостоятельные науки. Наблюдения над языком входят в состав становящегося античного языкознания, наблюдения над стилем — в теорию риторической элокуции, наблюдения над стихом с трудом срастаются в науку метрику. На долю «грамматики» (в античном смысле слова) как таковой остаются оценочные замечания: «автор хорошо выразился, употребив такое-то выражение» и т. п.

Если, таким образом, внутреннее строение жанра остается за пределами внимания грамматиков, то внешняя классификация жанров оказывалась, как между двух огней, между скупыми отвлеченными категориями, унаследованными от философов, и разновидностями конкретных литературных форм, во множестве зарегистрированных историками. В основе лежит элементарное разделение литературы и театра — того, что излагается одним лицом и что изображается многими лицами. Но уже в «Поэтике» Аристотеля это подводится под категории «подражания», «способа подражания» и «предмета подражания», и начинаются трудности.

Самая простая жанровая классификация восходит к Платону («Государство», III, 392d и 394bc): жанры делятся на «повествовательные» (эпос, элегия, ямб, мелос) и «подражательные» (трагедия, комедия, сатировская драма, может быть — мим). Неоднородность «повествовательных» жанров бросается в глаза: сразу приходится выделять еще «смешанные» жанры и относить к ним эпос, где голос повествователя время от времени все же перебивается монологами и диалогами действующих лиц. Потом оказывалось, что такие вкрапления возможны и в лирике (ода Сапфо к Афродите, не говоря уже о Пиндаре); рубрика «смешанных» жанров переполнялась, а «повествовательных» — пустела. Тогда в число «повествовательных» вписались забытые дидактические жанры (Аристотель их пропустил бы, не найдя в них мимесиса) — так, у Диомеда (IV в. н. э.) «повествовательную» рубрику заполняют жанры «исторический» (Гесиод), «ангельтический» (Феогнид) и собственно дидактический (Эмпедокл или «Георгики»). Дополнительные сложности создавались, когда автор наряду с греческими жанрами, скажем драмы (трагедия, комедия, сатировская драма, мим), хотел перечислить и латинские их аналоги (претекста, тогата-табернария, ателлана и тот же мим), — натяжки уже очевид-

ны. Когда же автор обращался к более дробным жанрам, упоминавшимся разными историками, таблица переполнялась до краев и теряла последние остатки логики. Так, «Хрестоматия» Прокла, перечислив обычный минимум четырех повествовательных и трех драматических жанров, вдруг решает перечислить все разновидности мелоса и насчитывает их 28: гимн, просодии, пеан, дифирамб, ном, адоний, иобакхий, ипорхема (это в честь богов), энкомий, эпиникий, сколий, любовная песня, эпиталамий, гименей, силлы, френ, эпикедий (это в честь людей), парфении, дафнефории, триподофории, осхофории, евктики (это богам и людям), прагматики, эмпорики, апостолики, гномологии, георгики, эпистальтики (это на разные случаи). Совершенно ясно, что перед нами — случайно сохранившийся отрывок справочника для филолога, занимающегося древними текстами, и что ничего общего с современной литературной практикой он не имеет. Любопытно, что в нем пропущен такой древний и популярный жанр, как эпиграмма, отсутствует буколика и уж подавно — римская выдумка, сатира.

Характеристика жанров — минимальная: этимология названия, содержание, иногда — стихотворный размер, имена основоположников и классиков. Самое большее — сообщается, что комедии состоят из трех элементов: диалога, сольной песни и хоровой песни, да и то в латинских комедиях хоровых песен нет.

Сказанного достаточно, чтобы видеть: жанр, при всем своем огромном значении в развитии античной литературы, в устойчивости ее форм, никогда не был в ней предметом теоретической рефлексии. Это элемент античной поэзии, но не античной поэтики. Написать трагедию, руководствуясь только сведениями о трагедии, отстоявшимися в позднеантичных литературных пособиях, — невозможно. Приступая к эпической поэме, поэт сочинял ее не «по законам эпоса», а «по стопам Гомера».

10

Итак, история античной литературы начинается с отчетливого противопоставления поэзии и прозы. Поэзия — словесность литературная, художественная, проза — деловая, практическая. Носитель литературности — автор, поэт, вдохновленный богом и передающий эту традицию своим последователям.

Первый перелом в истории литературы — около V в. до н. э.: выдвижение прозы, тоже притязающей на литературность, прежде всего — ораторской. Критерий ее литературности — стиль, разработанный практически и теоретически и кодифицированный в учебниках; попутно делается попытка теоретически осмыслить и поэтический стиль, являются науки поэтика и риторика.

Второй перелом в истории литературы растягивается на III—I вв. до н. э.: в поэзии выступают на первый план (практически, но не теоретически) малые жанры, критерий их притязаний на литературность — уже не авторское вдохновение, а стиль, как и в прозе. В прозе же выступают на первый план парадные жанры, не связанные с нуждами современности, но все больше опирающиеся на традиции ораторов достаточно давнего прошлого; критерий их литературности — уже не только стиль, но и традиции вдохновенных авторов-классиков. В поэтике и риторике это время заполнено тщетными попытками уловить и формализовать новооткрывшееся автономное эстетическое чувство: поэтика и риторика сдвигаются в сторону иррационализации.

На очереди третий перелом, который произойдет в IV—VII вв. н. э., с христианизацией и варваризацией Европы. Ораторской прозой становится проповедь, которая принципиально не признает никаких правил риторики, потому что несет слушателям не «мнение», а «истину», не нуждающуюся в искусственном убежде-

нии: носитель литературности — автор, проповедник, устами которого глаголет Бог. Поэзией становятся учебные стихи, которые сочиняются питомцами монастырских школ для совершенствования в чужом латинском языке: критерий литературности — стиль, жестко и пространно кодифицированный учебниками. Так вступает латинская словесность в средневековье: по сравнению с тем, что было на заре античности, поэзия и проза как бы поменялись своими критериями литературности.

Разумеется, реликты поэтики минувших периодов подолгу, иногда многими столетиями продолжают сосуществовать и иногда взаимодействовать с новыми явлениями; но основной схемы это не меняет.

АНТИЧНАЯ РИТОРИКА КАК СИСТЕМА

1

Об античной теории поэтики писать трудно, потому что сохранившихся сочинений по ней очень мало и все они малохарактерные, почти не влиявшие на ее сложение в систему (это относится даже к «Поэтике» Аристотеля): часто мимоходная фраза грамматика бывает показательней, чем обсуждаемое веками рассуждение философа. Об античной риторике писать трудно, наоборот, потому, что сохранившихся сочинений по ней очень много, большинство из них посвящены частным вопросам и все противоречат друг другу во множестве мелочей. Это потому, что поэтика никогда не была предметом преподавания в античной школе, а риторика была («поэтами рождаются, ораторами становятся») и требовала многочисленных учебных пособий. История преподавания риторики в античности охватывает лет 800 (от первых сохранившихся «Риторик» Аристотеля и Анаксимена); изложить ее как единую систему трудно, потому что начало этого периода не похоже на конец, а описать ее как процесс тоже трудно, потому что многие важнейшие звенья этого процесса (например, сочинения Феофраста) для нас потеряны. Кроме всего этого, на русский язык памятники античной риторики переводились неполно и несистематично, и составить из них какое-то представление о ней можно

лишь в самых общих чертах[1]. Между тем лучшее, что есть в античной риторике, — это продуманная связанность всех частей от больших до мельчайших, это системная рациональность, столь характерная для грекоримской культуры.

Современная научная литература тоже была не очень удачлива в разработке античной риторики как целого. В классической серии справочников Ив. Мюллера очерк о риторике появился в самом первом и кратком ее издании[2] и был заменен новым лишь в последние годы[3]. В энциклопедии Паули—Виссова «Риторика» была представлена заметками В. Кролля, очень ценными, но откровенно не притязающими на полноту[4]. После этого неудивительно, что лучший (по крайней мере в смысле систематичности) свод античной риторики оказался написан не специалистом по античности, а филологом-романистом: это Г. Лаусберг (см.: *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. München, 1960. Bd. 1—2). Целью автора было дать «очерк античной риторики, открытый на Средневековье и Новое время» (с. 7), причем в самом понятии риторики «скрещивались бы литература,

---

[1] См.: Античные теории языка и стиля / Под общей ред. О. М. Фрейденберг. М.; Л., 1936 (с отличной по тем временам статьей С. Меликовой-Толстой «Античные теории художественной речи»); Античные риторики / Собр. текстов, статьи, коммент. и общая ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1978; Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978 (III книга «Риторики» в пер. и с коммент. С. С. Аверинцева); *Цицерон.* Три трактата об ораторском искусстве / Под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1972; О возвышенном / Пер., статьи и примеч. Н. А. Чистяковой. М.-Л.: Наука, 1966, *Гермоген.* Об идеях / Пер. Т. В. Васильевой, коммент. А. А. Тахо-Годи // Вопросы классической филологии. М., 1984, 1987. Вып VIII, IX.

[2] *Volkmann R., Gleditsch H.* Rhetorik und Metrik der Griechen und Römer. 3. Aufl. München, 1901. Это слегка переработанное издание очерка Фолькмана (*Volkmann R.* Rhetorik der Griechen und Römer. 2. Aufl. Leipzig, 1885). Перевод сокращенного варианта этой работы печатался в журнале «Гимназия» (1891, кн. 43 и 46) и вышел отдельным оттиском: *Фолькман Р.* Риторика греков и римлян / Пер. Н. Веригина. Ревель, 1891.

[3] *Martin J.* Antike Rhetorik: Technik und Methode. München, 1974.

[4] *Kroll W.* Rhetorik // Pauly-Wissowa. Realencyclopädie der antiken Altertumswissenschaft. Suppl. bd. 7. Stuttgart, 1940. Sp. 1039 ff.

философия, публицистика и школа» (с. 8). Очерк Лаусберга и положен в основу настоящей статьи с существенной перестройкой и доработкой (особенно в разделе, касающемся тропов и фигур). Ради доступности большинство примеров дается здесь в русском переводе, а иногда и заменяется русскими аналогами — обычно со ссылками на имена авторов.

Исторический срез, представленный в предлагаемом очерке,— приблизительно рубеж I—II вв. н. э., время Квинтилиана. «Воспитание оратора» Квинтилиана — самая пространная из систематических риторик, оставшихся от античности. В настоящее время готовится ее полный русский комментированный перевод. Поэтому мы позволили себе давать время от времени ссылки именно на его риторическую энциклопедию; они даются без имени, по типу: VIII, 3, 25. Судьба тех или иных явлений в предыдущую и последующую эпохи, как правило, не рассматривается. Зато преимущественное внимание обращено на внутренние логические связи между внешне разрозненными явлениями — на то, чтобы представить античную риторику как систему.

2

Человек осваивает сознанием действительность. Пока его сознание сталкивается лишь с явлениями несомненными, риторика ему не нужна. Но как только среди несомненных явлений оказывается сомнительное, оно требует обсуждения — с самим ли собой или с другими лицами. С этого и начинается риторический процесс.

Сомнительный случай, вызывающий обсуждение, называется «вопрос» (quaestio, controversia, πρόβλημα). Вопросы могут классифицироваться с трех точек зрения: по отношению к оратору, по отношению к слушателям, по отношению к предмету.

По отношению к оратору вопросы делятся самым простым образом: на общедоступные и специальные. Первые не требуют от оратора никаких особых знаний, вторые могут требовать профессионального знакомства с военным делом, землемерным делом и пр. Именно на этот случай Цицерон, Квинтилиан и другие настаивали на сколь можно более широком предварительном образовании оратора.

По отношению к слушателям вопросы делятся на те, по которым нужно или приобрести сведения, или принять решение, или вынести оценку. Первые служат предметом красноречия торжественного (demonstrativum), вторые — красноречия совещательного (deliberativum), третьи — красноречия судебного (iudiciale). Первое сводится к ознакомлению с наличными фактами (настоящее), второе — к предположению о возможных фактах (будущее), третье — к подытоживанию совершившихся фактов (прошедшее). Первое ориентируется в фактах путем накопления подробностей (амплификация), второе — путем аналогии (примеры), третье — путем логики (доказательства). В торжественном красноречии факты и поступки делятся прежде всего на хорошие и дурные, в совещательном — на полезные и бесполезные, в судебном — на справедливые и несправедливые.

По отношению к предмету вопросы делятся трояко: по степени сложности, по степени конкретности и по характеру содержания.

По степени сложности различаются (1) вопросы простые, simplices («совершил ли этот человек убийство?», «заключать ли союз с соседним государством?»); (2) вопросы составные, coniunctae («совершил ли этот человек убийство и ограбление?», «заключать ли союз с соседом и двигать ли войска ему в помощь?»); (3) вопросы сопоставительные, comparativae («совершил ли убийство этот человек или другой?», «заключать ли союз с этим соседом или с другим?») (VII, 1, 9).

По степени конкретности различаются (1) отвлеченные вопросы, или собственно «вопросы» (quaestio infinita, θέσις), и (2) конкретные вопросы, или «дела» (quaestio finita, causa). Например: «стоит ли человеку жениться?» — это отвлеченный вопрос, а «стоит ли Катону жениться?» — это конкретное дело. Всякое конкретное дело может быть сведено к отвлеченному вопросу посредством отстранения от конкретных обстоятельств: места, времени, участников и пр. Отвлеченные вопросы, к которым мы таким образом приходим, могут быть двух родов: теоретические («есть ли боги?») и практические («честью или пользой должен руководствоваться человек в поступках?»). Первыми преимущественно занимаются философы, вторыми — ораторы.

Наконец, по содержанию вопросы делятся на 4 типа, каждый из которых требует особой постановки и особого пути решения. Эти 4 типа называются «статусами» (status, στάσις; слово это буквально значит «поза борца, изготовившегося к борьбе»). Учение о статусах разработано было прежде всего в судебном красноречии, дававшем наиболее конкретный материал, но оно легко распространяется и на другие виды красноречия, и на более отвлеченные роды вопросов, охватывая в конечном счете весь круг человеческого познания.

3

Четыре основных статуса называются: статус установления (coniecturalis), статус определения (finitionis), статус оценки (qualitatis) и статус отвода (translationis; у Квинтилиана: praescriptionis). Они следуют друг за другом, как четыре линии обороны при отражении предъявляемого обвинения.

Предположим, человеку предъявляется обвинение: «ты совершил убийство — ты подлежишь наказанию». Задача обвиняемого — доказать: «я не подлежу наказа-

нию». Это он может сделать несколькими способами. (1) Прежде всего он может с места отрицать: «я не совершал убийства». В таком случае предметом суда (iudicatio) является вопрос: «имел ли место поступок?» (an sit?); это — статус установления. (2) Обвиняемый может отступить на шаг и сказать: «я совершил убийство, но оно было нечаянным». В таком случае предметом суда является вопрос: «в чем состоял поступок?» (quid sit?); это — статус определения. (3) Обвиняемый может отступить еще на шаг и сказать: «я совершил убийство, и даже преднамеренное, но лишь потому, что убитый был врагом отечества». В таком случае предметом суда является вопрос: «каков был поступок?» (quale sit? справедлив ли, полезен ли, хорош ли?); это — статус оценки. (4) Наконец, в качестве последнего средства обвиняемый может заявить: «я совершил убийство, и даже преднамеренное, и даже неоправдываемое, но обвинитель не вправе обвинять меня: он сам был моим сообщником». В таком случае предметом суда является вопрос: «законно ли обвинение?» (an iure sit actio?); это — статус отвода. После статуса отвода обвинение может быть предъявлено вновь, и тогда начнется новый перебор возможностей к защите.

Мы видим, что при переходе от статуса к статусу поле зрения постепенно расширяется: при статусе установления в поле зрения находится только поступок; при статусе определения — поступок и закон; при статусе оценки — поступок, закон и другие законы; при статусе отвода — поступок, закон, другие законы и обвинитель. В первом случае вопрос стоит о применимости общей нормы к конкретному случаю, во втором — о понимании этой нормы, в третьем — о сравнительной силе этой нормы, в четвертом — вновь о применимости нормы. В области философии первая постановка уводит нас (выражаясь современными терминами) в область онтологии, вторая — в область гносеологии, третья — в область аксиологии. Эта последовательность

рассмотрения применима не только к таким конкретным вопросам, с которыми приходится иметь дело суду, но и к любым самым отвлеченным. Например: «есть ли боги?» (статус установления); «какова их природа?» (статус определения); «заботятся ли они о людских делах?» (статус оценки); «способны ли люди что-то знать о богах?» (статус отвода).

Таким образом, всякое риторическое обсуждение представляет собой прежде всего акт познания, то есть акт подведения единичного явления (поступка) под общие категории (нормы закона). (В торжественном и совещательном красноречии вместо норм закона выступают, понятным образом, общечеловеческие — или кажущиеся общечеловеческими — представления о прекрасном и полезном.) В зависимости от выбранного статуса внимание обсуждающих сосредоточивается или на реконструкции поступка (статус установления), или на реконструкции закона (статус определения), или на реконструкции столкновения поступка с законом (статус оценки). Именно эту реконструкцию спорного момента и стараются обвинение и защита осуществить по-своему, каждая сторона в своих интересах, состязаясь перед судьями в правдоподобии получающихся картин.

При статусе установления за несомненную величину принимается закон, а за сомнительную — поступок; вопрос ставится так: имел ли место поступок, подходящий под данный закон? Реконструкция такого поступка совершается в три приема (VII, 2, 44—49): (1) *хотел ли* обвиняемый, например, совершить вменяемое убийство? (доводы «от лица»: были ли у него «причины», то есть эмоциональная вражда к убитому? были ли у него «умыслы» (consilia), то есть обдуманные планы, против убитого? — VII, 2, 35—44); (2) *мог ли* обвиняемый совершить убийство? (доводы «от обстоятельств»: было ли у него для этого достаточно силы, potestas? была ли уверенность, что никто не увидит и не помешает, facultas? — VII, 2, 44—45); (3) *совершил*

ли обвиняемый убийство? (доводы «от улик», verba et facta et signa: что слышно было в момент убийства, что делал обвиняемый перед этим и после этого, была ли на нем кровь или знаки борьбы? — VII, 2, 46—47). В совещательном красноречии из этих трех пунктов практически остается для рассмотрения лишь второй («Можем ли мы заключить союз с соседом?»); в торжественном красноречии рассматриваемый факт под сомнение вообще не ставится, так что статус установления в нем, понятным образом, неприменим.

При статусе определения за несомненную величину принимается поступок, а за сомнительную — закон; вопрос ставится так: точно ли существующий закон распространяется на данный поступок? Дело в том, что никакой закон не может вполне исчерпывающе охватить все возможные случаи и никакая формулировка закона не может вполне адекватно передать намерение законодателя. Поэтому возникает вопрос об уточнении смысла закона, то есть о реконструкции намерений законодателя применительно к данному конкретному случаю. Такая реконструкция возможна по четырем поводам: (1) «расхождение между буквой и смыслом» (VII, 6) — когда формулировка шире, чем намерение законодателя («кто ночью застигнут с железом в руке, того задержать» — вместо «с мечом в руке»); (2) «умозаключение» (VII, 8) — когда формулировка у́же, чем намерение («отцеубийцу — утопить в мешке»: умозаключением решаем, что матереубийцу — тоже); (3) «двусмысленность» (VII, 9) — когда формулировка неясно передает намерение («преступление предполагает наказание» — что чему предшествует?); (4) «противоречие» (VII, 7) — когда формулировка и намерение одного закона противоречат формулировке и намерению другого (закон велит чтить уставы богов, и закон велит чтить указы царей — что делать Антигоне?). Эти четыре случая реконструкции закона назывались обычно «юридическими статусами», legates

(а четыре основных статуса с реконструкцией поступка — «логическими статусами», rationales), и рассматривались то в подчинении статусу установления (установление воли законодателя: «хотел ли?», «этого ли именно хотел?», «справедливо ли этого хотел?» — III, 6, 40), то статусу определения, то статусу оценки, то отдельно. В совещательном красноречии статус определения сводился к уточнению формулировок (пусть Филипп «передаст Афинам Галоннес» или «вернет Афинам Галоннес», то есть признают Афины или не признают, что в данный момент Филипп обладает Галоннесом законно?); в торжественном красноречии определение превращалось в описание, главную часть парадной речи.

При статусе оценки за несомненные величины принимаются и закон и поступок, а за сомнительную — мотивы, двигавшие обвиняемым; вопрос ставится так: не был ли данный противозаконный поступок все же достойным образом мотивирован? Здесь возможны: (1) абсолютное оправдание поступка, qualitas absoluta; (2—3) относительное оправдание поступка и (4—5) относительное оправдание лица, qualitas assumptiva (буквально «отсылочное» оправдание); и (6) не оправдание, но хотя бы умаление поступка, qualitas quantitatis. (1) Абсолютное оправдание (ἀντίληψις) — это случай, когда нарушенный закон противоречит «естественному праву» человека жить, любить своих родственников и т. д. (именно таково оправдание Антигоны) (VII, 4, 4—6). (2) «Отношение», relatio, ἀντέγκλημα, — это, например, «я совершил убийство, но был на это вызван», «я совершил убийство, но убитый этого заслужил» (так Орест оправдывал убийство матери). (3) «Сопоставление», comparatio, ἀντίστασις, — это, например, «я совершил убийство, но лучше было, чтобы погиб один человек, чем целый отряд» (VII, 4, 7—12). (4) «Перенос», remotio, μετάστασις, — это, например, «я совершил убийство, но лишь по приказу полководца» (VII, 4, 13—14).

(5) «Уступка», concessio, συγγνώμη, — (а) как excusatio, «извинение», апелляция к разуму (например, «я совершил убийство, но нечаянно, но по неведению» и пр. — VII, 4, 14—15) или (б) как deprecatio, «мольба», апелляция к чувству (например, «я совершил убийство, но прежняя моя жизнь была непорочна, но я уже достаточно пострадал» и пр. — VII, 4, 17—20). (6) «Умаление» — это, например, «я совершил убийство, но ведь убитый был человек ничтожный, жалеть о нем некому» и пр. (VII, 4, 15—16). В совещательном красноречии под статус оценки подпадают, например, случаи, когда обсуждаемое предложение полезно, но бесчестно, или наоборот; в торжественном красноречии статус оценки превращается в утверждение, главную установку парадной речи.

Наконец, статус отвода после трех основных статусов стоит как бы особняком: здесь в обсуждаемом вопросе ничто не подвергается сомнению, а только происходит перенос обсуждения на новую почву. Поэтому риторика занимается им мало — преимущественно там, где возникает (нередкий) случай взаимообвинения ἀντικατηγορία, при котором двое судящихся сваливают друг на друга одну и ту же вину (VII, 2, 9). Квинтилиан даже не склонен выделять его в отдельный статус (VII, 5, 2).

Такова основная сеть категорий, которыми риторика охватывает действительность. Очень важно заметить, что применимость их отнюдь не ограничена судебными казусами. По этим рубрикам может рассматриваться любое жизненное или литературное положение — с тою лишь разницей, что здесь риторические ситуации сменяются очень быстро и неразвернуто. Так, в любом литературном произведении статическая ситуация может рассматриваться как материал торжественного (описательного) красноречия; сюжетное действие — как материал совещательного (принимающего решение) красноречия; образ героя — как материал судебного (оценивающего) красноречия. Когда современный литературный

герой задается вопросом «люблю ли я ее?..» — перед нами статус установления; когда говорит «люблю, но иной любовью...» — перед нами статус определения; когда думает, что обречен «любить ее на небе и изменить ей на земле», — перед нами статус оценки; когда заявляет: «вам все равно не понять моей души...» — перед нами статус отвода. В приложении к этой статье читатель найдет разбор рассказа Чехова, где организация «по статусам» достойна юридического жанра.

4

Система статусов представляла собой как бы аналитическую часть учения о содержании речи, или, как выражались древние, «учения о нахождении» (inventio) — первой из пяти частей риторической науки. Она предлагала средства к исследованию ситуации и установлению пункта, нуждающегося в реконструкции. Параллельную, синтетическую часть учения о нахождении представляла собой *система локусов (топосов)*, «мест» (loci, τόποι), откуда брался материал при реконструкции спорного образа и события. Такую реконструкцию предпринимало обвинение со своей стороны и защита со своей: первое стремилось нарисовать образ человека, который, так сказать, не мог не совершить убийства; вторая — образ человека, который заведомо был не способен на убийство. Мы уже говорили, что античное право при всем своем прогрессе еще недалеко ушло от наивно-бытовой точки зрения: «если хороший человек, то ему и вину простить можно, если дурной, то и впрок наказать не грех».

И в том и в другом случае речь шла, стало быть, не столько о реальном образе подсудимого, сколько о типическом, правдоподобном, убедительном образе хорошего или дурного человека. Именно здесь задачи античной риторики оказывались тождественными задачам ху-

дожественной литературы нового времени; именно поэтому ее влияние выходило далеко за пределы собственно юридической сферы. Чем всестороннее включался реконструируемый сомнительный образ или эпизод в структуру несомненных элементов действительности, тем больше он имел шансов на успех. Всесторонний характер такого включения и обеспечивался разработкой системы «мест» — сколь можно более исчерпывающей классификацией связей между объектом и миром.

Доказательства (argumenta), которыми стороны утверждали каждая свой взгляд на спорный пункт, делились на два класса: внешние и внутренние (V, 1). Внешние (ἄτεχνοι, «внериторические») — это доказательства, не нуждающиеся в риторической разработке, то есть веские сами по себе: с одной стороны, судебные прецеденты (praeiudicia, «предварительные решения»), с другой стороны, свидетельские показания, документы, признания, присяги, то есть такие, на которые достаточно сослаться. Внутренние (ἔντεχνοι, «лежащие в области риторического искусства») — это доказательства логические, которые сами по себе не очевидны и которым нужно придать убедительность речью. По убедительности они делятся на три категории: улики (signa), доводы (собственно argumenta) и примеры (exempla).

Первая категория, у л и к и («доказательства от самого дела», V, 9), по существу, еще находится на рубеже между внериторическими и риторическими доказательствами и рассматривается в риторике бегло. Улики делятся на однозначные, несомненные («кто не дышит, тот мертв») и неоднозначные, сомнительные («кто окровавлен, тот, может быть, убийца)». Они касаются самых близких связей спорного факта.

Вторая категория, д о в о д ы (V, 10), касается более дальних связей спорного факта с бесспорными. Прежде всего выделению подлежат сами эти бесспорные факты, принимаемые как аксиомы. Это (с убывающей степенью бесспорности) очевидное для всех, общепризнанное для

всех, установленное законами, установленное обычаями, принимаемое обеими сторонами, не отвергаемое обеими сторонами (V, 10, 11—12). Из этих бесспорных положений спорные выводятся путем умозаключения (ratiocinatio). Основой умозаключения является философский силлогизм, а его сокращенными формами — риторические энтимема, эпихейрема и аподейксис (V, 10, 1; 14, 26). Разница между энтимемой и эпихейремой определялась по-разному: то ли первая исходила из достоверного, а вторая из вероятного, то ли первая строилась как вывод положительный, а вторая как отрицательный (V, 10, 1). Квинтилиан, по-видимому, склонен считать, что эпихейрема — это полный силлогизм с двумя посылками и выводом, энтимема — сокращенный до одной посылки и вывода, аподейксис — еще более сокращенный до одного только вывода.

Сами связи между спорным пунктом и бесспорными, служащие источниками, «местами» нахождения материала для убедительной реконструкции спорного пункта, были, конечно, нескончаемо разнообразны и поэтому классифицировались различными теоретиками по-разному. Наиболее стройная классификация дошла до нас лишь в изложении более поздних риторов (Фортунатиан и Юлий Виктор, IV в. н. э.) и насчитывает свыше 30 «мест», сведенных к 4 разрядам: «до предмета», «в предмете», «вокруг предмета», «после предмета».

(1) «До предмета» различались доводы, позволявшие установить вероятность поступка: «от лица» (не мог быть убийцею человек такого происхождения! такого общественного положения! такого характера! такого воспитания!.. и т. д.), «от причин» (могла ли его побуждать к убийству зависть? ненависть? гнев? честолюбие? страх?.. и т. д.), «от места действия», «от времени действия», «от образа действия», «от средств». Разработка доводов «от лица» (особенно не в судебном, а в панегирическом красноречии) учила античных писателей технике литературного портрета; доводов «от

места» — художественному описанию; доводов «от времени» — историческому повествованию; доводов «от причин» — психологическому анализу. (2) «В предмете» различались доводы, позволявшие точно определить поступок: «от целого», «от части», «от рода», «от вида», «от особенности», «от определения» и т. д. (если убийством называется то-то и то-то, то этот человек не совершал убийства; если убийство может быть преднамеренным и непреднамеренным, то этот человек не совершал ни того, ни другого и пр.). (3) «Вокруг предмета» различались доводы, позволявшие оценить поступок: «от сходства», «от различия», «от противоположности», «от смежности», «от отношения» и т. д. (если бороться с врагом отечества похвально, то убить его тем более похвально; если обвиняемый не поколебался убить врага-согражданина, то сколь отважнее будет он биться с врагами-чужеземцами! и пр.). (4) «После предмета» различались два довода: «от последствий» и «от постановлений», уже вынесенных о нем. Связь этих четырех групп с четырьмя статусами сложна, но несомненна.

Наравне с судебными речами на мельчайшие «места» дробились и совещательные и торжественные речи. Так, политическая речь должна была исходить из понятий о безопасности государства и о достоинстве государства; понятие о безопасности распадалось на понятия о силе и хитрости; понятие о достоинстве — на понятия справедливости и почета; каждое из этих понятий, в свою очередь, распадалось на ряд мест. Так, похвальная речь о человеке выделяла в нем достоинства «духовные» (четыре классические добродетели: разумность, храбрость, справедливость и чувство меры), «телесные» (осанистость, сила, здоровье, быстрота и пр.) и «привходящие» (родина, род, друзья, деньги, могущество, почести); только духовные добродетели всегда оставались достоинствами, остальные качества могли быть употреблены и во благо, и во зло. Подобно речам похвальным, только с обратным знаком,

составлялись речи порицательные. Особым щегольством считалось взять предмет, слывущий дурным, и по пунктам показать, что он хороший, — от «Похвалы Елене» Горгия до «Похвалы мухе» Лукиана.

Именно эта сквозная систематизация всего видимого и мыслимого мира на рубрики и подрубрики оказалась самой перспективной частью античной теории нахождения. От нее идет прямая линия преемственности к тем риторикам нового времени, которые учили разворачивать простые идейные формулировки в сложные образные картины. Вспомним «Риторику» Ломоносова[1], где на примере сентенции «неусыпный труд препятства преодолевает» (§ 25—30) показывалось, как эта «тема» расчленяется на 4 «термина» («неусыпность», «труд» и т. д.), «термины» — на 25 «первичных идей» (например, «неусыпность» порождает «идеи» о ее мотивах: «послушание», «подражание», «упование», «богатство», «честь»; о времени: «утро», «вечер», «день», «ночь»; о подобии: «течение реки»; об оттенении: «гульба»; о контрасте: «леность»); «первичные идеи» дробятся на 95 «вторичных идей» (например, «утро» порождает идеи: «заря», «скрывающиеся звезды», «восходящее солнце», «пение птиц» и пр.), а «вторичные идеи» — на неуследимое множество «третичных идей» (например, «заря» порождает «идеи» багряного цвета, округлой пространности и пр.) — и так краткая сентенция разворачивается в красноречивое рассуждение, которому не видно конца. А от этих риторик в свою очередь идет прямая линия (через голову романтического иррационализма XIX в.) к нынешним первым трудам по только что начинающейся науке — порождающей поэтике.

Наконец, третья категория доказательств, примеры (V, 11), мотивировала реконструкцию факта не с помощью логики, а по сходству спорного факта с бес-

[1] *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 7, С. 109—116.

спорными. По характеру сходства примеры могли быть трех родов: собственно «от сходства» («Гракх погиб как бунтовщик — и Сатурнин как бунтовщик»), «от несходства» («Брут казнил сыновей за недозволенную измену, Манлий сына — за недозволенный подвиг»), «от противоположности» («Марцелл одарил сиракузян-врагов, Веррес ограбил сиракузян-друзей»). По источнику материала примеры могли быть тоже трех родов: собственно «примеры» (exemplum, παράδειγμα), примеры из истории («так Сципион когда-то...») или из поэзии («так Орест в мифе...», «так лиса в басне...») и условные «сравнения» (similitude, παραβολή), сочиняемые для данного случая («это все равно как если бы кто-нибудь...»). Сюда же причислялась не очень удачно еще одна (по существу, четвертая) категория доказательств — «авторитет», общее или веское мнение по сходному вопросу («Катон сказал: всякая прелюбодейка — отравительница!» — V, 11, 39). «Авторитет» находился в таком же отношении к внериторическим «предварительным решениям по данному делу», в каком «примеры» находились к риторическим «доводам» — в отношении индукции и дедукции.

5

Реконструированная таким образом картина действительности должна была быть представлена публике — суду, совету, народу. Это было как бы испытанием ее на убедительность. Здесь кончалось *нахождение материала* и вставал вопрос сперва о последовательности изложения («расположение» материала, dispositio) и затем о средствах изложения (собственно «изложение», слог, elocutio). Это были вторая и третья части риторической науки.

Расположение материала определялось устойчивой схемой основных разделов речи. Это были вступление

(prooemium, exordium), главная часть (probatio), заключение (peroratio). Первая часть должна была прежде всего «привлечь», вторая «убедить», третья «взволновать» и «склонить» слушателя. Эта трехчастная схема могла быть расширена до четырехчастной (так сделал уже Аристотель): главная часть делилась на «повествование» (narratio), излагавшее предмет во временно́й последовательности и дававшее реконструированную картину в цельном и связном виде, и «разработку» (tractatio), излагавшую предмет в логической последовательности и дававшую обоснование этой реконструкции по спорным пунктам. Эта четырехчастная схема могла быть расширена до пятичастной (именно этот вариант принимает Квинтилиан, III, 9, 1): «разработка» делилась на «доказательство» (probatio) точки зрения говорящего и «опровержение» (refutatio) точки зрения противника. Наконец, пятичастная схема могла расширяться до шести-, семи- и восьмичастной: перед «разработкой» выделялась «постановка вопроса» (propositio), от нее отделялось «расчленение вопроса» (partitio), а поблизости помещалось не всегда вводимое в счет частей «отступление» (digressio).

Вступление к речи преследовало троякую цель: добиться от слушателей внимания, предварительного понимания и предварительного сочувствия (IV, 1, 5). Какая из этих целей выдвигалась на первый план, зависело от предмета речи; здесь различались пять случаев. Если предмет был «бесспорным» (honestum — достойный муж требует достойного), то вступление могло вообще быть излишним. Если предмет был «спорным» (dubium, anceps: достойный муж требует недостойного, или наоборот), то главным было добиться сочувствия. Если предмет был «незначительным» (humile: мелкий человек спорит о мелком деле), то главным было добиться внимания. Если предмет был «темным» (obscurum), то главным было добиться понимания. Если, наконец, предмет был «парадоксальным» (admirabile,

turpe: недостойный муж требует недостойного, и это надо защищать), то приходилось подменять «вступление-зачин» (prooemium) «вступлением-исхищрением» (insinuatio), чтобы отвлечь внимание слушателей от невыгодной стороны дела и сосредоточить его на выгодной (IV, 1, 40—41).

Повествование в речи содержало последовательный рассказ о предмете разбирательства в освещении говорящей стороны. Главной целью его было «убедить», «объяснить» (docere); лишь вспомогательную роль играли две другие цели: «усладить» и «взволновать» слушателя (первое — в менее значительных, второе — в более значительных речах, IV, 117—120). Основных требований к повествованию предъявлялось три: ясность (perspicuitas), то есть привлечение всех необходимых подробностей; краткость (brevitas), то есть опущение всего, что не идет к делу; и главное — правдоподобие (probabilitas, verisimilitudo), то есть отсутствие внутренних противоречий (IV, 2, 31—33). Ясность должна была сделать рассказ понятным: главным принципом ее был порядок (ordo, IV, 2, 36), обычно — «естественный», в последовательности событий, но иногда и «искусственный», с художественными перестановками (IV, 2, 86). Краткость должна была сделать рассказ запоминающимся; главным принципом ее была мера (modus), то есть необходимость держаться между необходимым и достаточным (IV, 2, 45). Ясность и краткость поддерживали друг друга (ибо избыток ясности грозил обернуться многословием, избыток краткости — темнотою) и вместе способствовали главному качеству — правдоподобию. Именно правдоподобие должно было сделать рассказ убедительным; главным принципом его была уместность, соответствие (decorum, conveniens), одна из основ всего риторического искусства.

Соответствовать друг другу должны были прежде всего рисуемое лицо и рисуемый поступок, а затем обстоятельства поступка («кто? что сделал? почему? где?

когда? как? какими средствами?» — этот знаменитый ряд вопросов, на которые должно было убедительно ответить повествование, перешел потом из позднеантичных учебников во все риторики нового времени). Именно здесь единичное «что было» демонстрировалось как частный случай общего «что бывает»: отдельное явление соотносилось с устойчивым представлением о типическом посредством художественно убедительной разработки. «Факт» представал в свете «принятых мнений» (opiniones) — и от позиции оратора зависело, будет ли он, опираясь на факт, вносить осторожные поправки в «принятые мнения» о типическом или, опираясь на «принятые мнения», оспаривать либо перетолковывать факт. Крайними случаями здесь были факт истинный, но невероятный (парадокс, IV, 2, 56), в котором нужно было убедить приверженцев «принятых мнений», и факт вымышленный, но вероятный («расцветка», color, IV, 2, 88), которым нужно было искусно заполнить пробелы между фактами реальными. Такие «расцветки» (то есть, выражаясь современным языком, «художественные домыслы») были обычны при разработке фиктивных казусов школьной риторики, но, конечно, в судебной практике поводов для них было немного: обычно это были психологические мотивировки, задним числом подводимые под поступок, они могли быть убедительны, но недоказуемы. Работа с ними была для словесности хорошей психологической школой.

Техника изложения, разработанная в риторической теории повествования, уже в эпоху Квинтилиана применялась к анализу и других, не судебных жанров — описания, исторического рассказа, мифологического предания, литературного вымышленного сюжета (например, в комедии). Можно предположить, что первой школой «расцветки» в античной литературе была аттическая трагедия, где великое множество драм писалось на ограниченное число мифологических сюжетов: чтобы отли-

чаться друг от друга, они должны были под одни и те же факты подставлять разные мотивировки.

Доказательство и опровержение в речи были теснее всего связаны с ее конкретным предметом и поэтому меньше всего поддавались заранее заданным правилам. Здесь главной целью по-прежнему оставалось «убедить», «объяснить»; лишь рекомендовалось следить (а) за группировкой доводов и контрдоводов (самые веские — в начало и конец, более слабые — в середину), (б) за пропорциональностью их развертывания и (в) за выделением наиболее важных из них с помощью «украшающих» и «волнующих» средств. Именно здесь развертывалась вся сложная аппаратура «статусов» и «локусов»; в ней тоже различались порядок изложения «естественный», в логической последовательности, и «искусственный», с отступлением от нее. Особенное искусство требовалось от защитника, говорившего вторым: иногда ему приходилось на ходу перестраивать заготовленную речь, чтобы примениться к отражению неожиданной аргументации противника.

Заключение речи преследовало две цели: во-первых, суммировать в сознании слушателей общую картину всего сказанного (recapitulatio, IV, 1, 1 — здесь главными средствами были систематичность и краткость); во-вторых, и в-главных, возбудить в чувствах слушателей выгодные для говорящей стороны страсти (affectus, VI, 1, 51). Таким образом, здесь главной целью было «взволновать» (movere): этим закреплялось общее впечатление от речи. Страстей различалось две: по отношению к враждебной стороне — «негодование» (indignatio), по отношению к своей — «сострадание» (miseratio); негодование сосредоточивалось главным образом на поступке, сострадание — на человеке. Такие патетические средства считались очень действенными; чтобы защититься от них, было одно лишь средство — смех: и страшное, и трогательное, будучи представлено в смешном виде, переставало быть страшным и трогательным.

На средствах комизма Квинтилиан вслед за Цицероном останавливается довольно подробно, но несистематично. По тону здесь различались шутки изящные и грубые, по сосредоточенности — «остроумие», равномерно разлитое в речи, и «насмешки», сжатые и резкие; но терминология здесь сбивчива.

6

Третья область риторики, *изложение* (elocutio), понятным образом, составляла главную заботу оратора. Кроме того, эта часть красноречия пользовалась наибольшей популярностью оттого, что представляла интерес не только для профессиональных ораторов, но и для других прозаиков и поэтов.

Изложение должно было отвечать четырем главным требованиям: правильности (lalinitas, ἑλληνισμός), ясности (plana elocutio, σαφήνεια), уместности (decorum, πρέπων), пышности (ornatus, κατασκευή). Правильность означала верное соблюдение грамматических и лексических норм языка. Ясность означала употребление слов общепонятных в точных значениях и естественных сочетаниях. Уместность означала, что для каждого предмета следует употреблять соответствующий ему стиль, избегая низких выражений при высоких предметах и высоких при низких. Пышность означала, что художественная речь должна отличаться от обыденной необычной благозвучностью и образностью; иногда это понятие подразделялось на два: величавость (gravitas) и приятность (suavitas). Речь без соблюдения правильности становилась варварской, без ясности — темной, без уместности — безвкусной, без пышности — голой.

Наличие этих качеств должно было возвышать ораторский стиль над обыденной разговорной речью. Степень этой возвышенности определялась требованиями

уместности, то есть соответствия предмету. Таких степеней различалось три: это было учение о трех стилях, высоком, среднем и простом. Высокий стиль (genus grande, sublime) пользовался риторическими украшениями с наибольшей полнотой, простой стиль (genus tenue, subtile) — с наибольшей скромностью, средний стиль (genus medium) занимал середину между двумя крайностями. Для того чтобы объяснить (docere), всего уместнее был простой стиль; чтобы «усладить» (delectare) — средний; чтобы «взволновать» (movere) — высокий. Каждый стиль имел предосудительную чрезмерность: высокий стиль мог перейти в напыщенный (inflatum, tumidum), средний — в вялый (dissolutum), простой — в сухой, низкий (aridum, sordidum). Это учение о трех стилях усердно разрабатывалось в свое время Цицероном, когда он с его помощью формировал литературный язык латинской прозы.

Конечно, простое соотношение «высокий — средний — низкий» мало что говорило о конкретных особенностях каждого стиля, особенно для греков, в языке которых было великое множество слов, годившихся для обозначения стилистических качеств. Прежде всего захотелось конкретизировать неопределенный средний стиль: по-латыни он получил название «цветистый» (floridus) (Квинтилиан), по-гречески «гладкий», «веселый», «приятный» (γλαφυρός, ὑλαρός, χάρις) (Деметрий). Затем оказалось, что в высоком стиле тоже сосуществуют не вполне тождественные достоинства — «величественность» (μεγαλοπρέπεια) и «разительность» (δεινότης) — ради этого Деметрий даже выделил не один, а два высоких стиля; кроме того, другие теоретики называли его «обильным» и «сильным». Вдобавок в речи каждого стиля различались «содержание» (διάνοια, «мысль»), «отбор слов» (λέξις) и «сочетание слов» (σύνθεσις), из которых иногда каждое нуждалось в отдельной характеристике. Число определений множилось, и первоначальная простая схема постепенно исчезла и рухнула

под наросшими на нее «качествами» («идеями»). Во II в. н. э. Гермоген Тарсский написал две книги «Об идеях», уже не группируя их по трем стилям, а перечисляя почти в беспорядке: «ясность» (с различением на «четкость» и «чистоту»), «внушительность и величие» (с выделением «торжественности», «суровости», «стремительности», «блеска», «живости», «пространности» и «полноты»), «отделку и красоту», «горячность», «характерность» («простота», «сладость», «острота», «колкость», «зрелость, нежность и усладительность», «пристойность»), «правдивость» (и «вескость»), «разительность» (с отдельной добавочной книгой «О способе разительности»). Теперь представлялось, что какой писатель соединит в своем слоге больше хороших качеств, тот и лучше. Гермоген был очень авторитетен в Византии, и через него эта позднеантичная система (или бессистемность) перешла в византийскую риторику.

Теория изложения делилась на три раздела: учение об отборе слов, учение о сочетании слов и учение о фигурах. Учение об отборе слов опиралось главным образом на требования правильности речи; о сочетании слов — на требования ясности; о фигурах — на требования пышности. Четвертое главное требование к ораторскому изложению, уместность, присутствовало при разработке всех трех разделов и определяло меру и степень использования приемов. К области нахождения и расположения ближе всего примыкало учение о фигурах, с него здесь и естественнее всего начать.

7

Фигурами (schēmata, «позы», то есть положения тела, отступавшие от спокойной неподвижности) назывались в античной словесности все выражения, отступавшие от той неопределенной нормы, которая считалась разговорной естественностью. Понятно,

что таких выражений можно было отыскать бесчисленное множество; и действительно, накопление наблюдений, начавшееся еще при софистах, благодаря усердию риторов уже в эпоху эллинизма нагромоздило огромное количество этих фигур, которые было очень легко как-нибудь назвать, труднее определить и еще труднее систематизировать. Сколько-нибудь удовлетворительная систематизация их не далась никому из теоретиков нового времени; все они то и дело сбиваются на беспорядочное перечисление. Мы опишем их по сравнительно стройной классификации Г. Лаусберга, хотя и с заметными изменениями.

Античность различала прежде всего «тропы» (обороты) и «фигуры», а среди собственно фигур — фигуры мысли и фигуры слова. К «тропам» относятся отдельные слова, употребленные необычным образом, к «фигурам» — сочетания слов; если с изменением этих сочетаний слов меняется и смысл, то перед нами фигура мысли, если нет — перед нами фигура слова. Фигуры мысли были средством выделить именно данную излагаемую мысль, фигуры слова — просто привлечь внимание к данному месту в речи.

Фигуры мысли можно разделить на четыре группы: (1) уточняющие позицию оратора, (2—3) уточняющие смысл предмета или отношение к предмету и (4) уточняющие контакт со слушателями.

Фигуры, уточняющие позицию оратора, обычно служили приступом к рассуждению. Здесь возможно было прежде всего (а) простое уточнение позиции — «предупреждение» (praeparatio, προπαρασκευή, IX, 2, 17): «я докажу вам то-то, то-то и то-то»; частным случаем его было «предвосхищение» (anticipatio, πρόληψις): «мне возразят так-то, но я отвечу то-то!» Далее шло (б) показное отступление с позиции — «уступка» (concessio, συγχώρησις, IX, 2, 51): «пусть ты этого не хотел, пусть не знал, но ведь ты это сделал!..» И наконец, (в) показное предоставление позиции противнику — «дозволение» (permissio, ἐπιτροπή,

IX, 2, 25): «сделай так, как ты предлагаешь, и ты увидишь, как плохо это кончится!»

Фигуры, уточняющие смысл предмета (семантические), могли подходить к этому с четырех сторон (а—г): от общепринятого взгляда, от сходства, от контраста и от парадокса. Это давало следующие четыре основные фигуры: (А) простое «определение» (finitio, χωρισμός) — «потворствовать греху есть то же преступленье»; (Б) «поправление» (correctio, ἐπανορθωσις, IX, 3, 89) — «кто убил этого достойного — нет, достойнейшего из достойных! — мужа?..»; (В) антитеза (contrapositum, IX, 3, 81) — «ученье свет, неученье тьма»; (Г) «присвоение» (conciliatio, συνοικείωσις, coniunctio, IX, 3, 64) — «чем хуже нам, тем лучше нашему делу», «да, я низкого рода, но тем больше чести моей добродетели». Из этих фигур наиболее благодарной для разработки была, конечно, антитеза: она могла развертываться в пределах слов, словосочетаний, фраз, тяготела к параллелизму, украшалась словесными повторами, заострялась вопросо-ответными конструкциями. В результате внутри антитезы стали выделяться по тем же четырем признакам более частные случаи: (а) «возвращение» (regressio, ἐπάνοδος, IX, 3, 35) — «со мной были только Ифит и Пелий, Ифит старый, а Пелий раненый...»; близко к этому развернутое «сравнение» (comparatio, IX, 2, 100) — «ты богат, я очень беден, ты прозаик, я поэт» и т. д. (Пушкин); (б) «различение» (distinctio, παραδιαστολή, IX, 3, 65) — «хитрость он звал умом, наглость отвагой, мотовство щедростью...»; (в) «выворачивание» (commutatio, ἀντιμεταβολή, IX, 3, 85) — «нужно есть, чтобы жить, а не жить, чтобы есть»; (г) оксюморон — «я царь, я раб, я червь, я бог» (Державин), «худой мир лучше доброй ссоры».

Фигуры, уточняющие отношение к предмету, подчеркивающие важность его (аффективные), могли подходить к этому тоже с четырех сторон: от говорящего, от самого предмета, от других лиц и от всего мирового

целого, (а) «От говорящего» это давало самую простую фигуру «восклицания» (exclamatio, ἐκφώνησις, IX, 2, 26): «о времена! о нравы!». (б-в) «От предмета» это давало в простейшем случае фигуру «задержки» (commoratio, expolitio, IX, 1, 28), то есть повторения одного и того же на разный лад: «отечество стоит жертв, всякая жертва ничто пред благом отечества, как не пойти на жертву для отечества!» — а в более сложном случае фигуру «наглядности» (evidentia, ἐνάργεια, VIII, 3, 61; IX, 2, 40), то есть детализации картин по предметам, а предметов по приметам — «со всадником там пеший бьется, там конь испуганный несется, там русский пал, там печенег, там клики битвы, там побег...» (Пушкин[1]); «выходит Веррес, с пьяным взглядом, шаткою походкою, распоясанный, в греческом плаще, с венком на голове...» (Цицерон). (г—д) «От других лиц» это давало фигуру «этопеи» (sermocinatio, IX, 2, 29 и 58), если лица эти были живые и реальные: «я знаю, Милон скажет мне: не надо, не заступайся за меня...», «я говорил себе: стоит ли идти на это...», — или фигуру «просопопеи» (олицетворение, fictio personae, IX, 2, 31), если это были умершие люди или отвлеченные образы: «если бы встал из могилы твой отец, он сказал бы...», «вот само отечество обращается ко мне...». (е) «От мирового целого» это давало фигуру подобия (similitudo, παραβολή, VIII, 3, 72): «как земледелие улучшает землю, так воспитание душу» и т. п.

Наконец, фигуры, уточняющие контакт со слушателями, могли быть двух видов: обращением или вопросом. Обращение могло быть (а) «мольбою» (obsecratio, δέησις, VI, 1, 33), то есть униженностью перед публикой; (б) упреком, «свободоречием» (licentia, παρρησία, IX, 2, 38), то есть обращением не к публике, а в сторо-

[1] Классический анализ этой сцены сражения из «Руслана и Людмилы» и совершенно аналогичной из «Полтавы» см.: *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения. М., 1964. Т. 2, С. 433—450.

ну: «о, Рим, развратный Рим...» Вопрос мог быть (а) чистым риторическим вопросом, не требующим ответа (interrogatio, ἐρωτὲμα, IX, 2, 7): «доколе же ты будешь, Катилина, во зло употреблять терпение наше?»; (б) вопросом с ответом, «подсказом» (subiectio, ἀπόφασις, IX, 2, 12): «может быть, деньги были у тебя? не было их у тебя!»; (в) вопросом без ответа, «сомнением» (dubitatio, διαπερέσις, IX, 2, 19): «даже не знаю, как отвечать?..» — или, если речь идет о прошлом, «совещанием» (communicatio, ἀνακοίνωσις, IX, 1, 30): «скажите, что мне было делать?»

Из этого обзора видно, что фигуры мысли были теснее всего связаны со спецификой античной судебной речи. Поэтому многие из них для анализа художественной литературы в целом не очень существенны, зато существенны, например, для анализа публицистики или диалогов-споров в драме и романе. Зато другие — оттенение предмета антитезами, детализация «наглядностью», подчеркивание лирическими отступлениями, обращениями «к читателю» и пр. — сохраняют свое значение для самых разных жанров. Если же рассматривать всякое художественное произведение как диалог, в который автор вступает с читателем, в чем-то убеждая и что-то внушая ему, то теоретический интерес всех перечисленных приемов становится особенно велик.

Все эти фигуры мысли, как сказано, могли быть реализованы различными словесными средствами. Средства эти сводились в конечном счете к трем видам: прибавлению, убавлению или перестановке. Прибавление (subnexio, προσαπόδοσις, IX, 3, 94) имело вид обычной амплификации с накоплением однородных мотивов. Убавление имело вид эффектной «фигуры умолчания» (praeteritio, reticentia, παραλείπησις, ἀποσιώπησις): «не буду говорить о том, что ты лжец, вор, развратник и т. д., скажу лишь...» — это была как бы апелляция к собственному воображению слушателей. Наконец, пере-

становка логической последовательности мысли (слова Энея: «умрем и бросимся в бой!») была случаем редким, и Квинтилиан о ней даже не упоминает.

8

Здесь мы уже переходим от области фигур мысли к области фигур слова. Здесь то деление, которое для фигур мысли было вспомогательным, становится основным: собственно фигуры слова делятся на (1) фигуры прибавления, (2) фигуры убавления, (3) фигуры перестановки, размещения; к ним можно прибавить (4) фигуры переосмысления, то есть тропы. Это значит, что в этих фигурах слова являются в большем количестве, в меньшем количестве, в ином порядке или в ином значении, чем в так называемой естественной речи.

Фигуры прибавления — категория наиболее многочисленная. Основу ее составляют (А) фигуры повторения. Они классифицировались по двум признакам: по последовательности расположения и по точности повторения.

Древнейшим и простейшим способом усилить выразительность слова было повторить его дважды, подряд или почти подряд: это было (а) простое «удвоение» (geminatio, ἐπίζευξις, IX, 2, 38) — «пора, пора, рога трубят...», «пора, мой друг, пора, покоя сердце просит...» (Пушкин). Иногда в нем различалось повторение одного слова (iteratio, παλλιλογία) и повторение нескольких слов (repetitio, ἐπανάληψις). Более сложным способом было повторение слова в началах и концах смежных отрезков текста (колонов в прозе, стихов в поэзии). Это давало следующий ряд фигур: (б) «анафору», единоначатие (ἐπαναφορά, IX, 3, 30) — «клянусь я первым днем творенья, клянусь его последним днем» и т. д. (Лермонтов); (в) «эпифору», единоокончание (desitio, ἀντιστροφή, IX, 3, 30) — «ты уже не сетуй, сестра моя,

не сетуй...» (Луговской); (г) «сплетение», сочетание анафоры с эпифорой (complexio, συμπλοκή, IX, 3, 31) – «во поле березонька стояла, во поле кудрявая стояла...»; (д) «охват» (inclusio, redditio, προσαπόδοσις, IX, 3, 34) – «мутно небо, ночь мутна» (Пушкин); (е) «стык» (reduplicatio, ἀναδίπλωσις, IX, 3, 44) – «о, весна без конца и без краю, без конца и без краю мечта!..» (Блок); вереница «стыков», затягиваясь, могла дать (ж) «градацию» (gradatio, κλῖμαξ, IX, 3, 54) – «итак, начинается песня о ветре, о ветре, одетом в солдатские гетры, о гетрах, идущих дорогой войны, о войнах, которым стихи не нужны...» (Луговской): именно это значение слова «градация» первично, значение «нарастание» развилось уже потом.

По таким схемам могли размещаться повторения как тождественных слов (в вышеприведенных примерах), так и не вполне тождественных слов. Здесь по характеру нетождественности можно различить две группы фигур. Во-первых – с ослаблением тождества смысла при сохранении формы: (а) повторение слова в том же, но усиленном, эмфатическом значении (distinctio, διαφορά, IX, 3, 66) – «о женщина, ты истинная женщина!», «высшее искусство – не обнаруживать искусства» (изысканный пример, «антанакласис», приводит Квинтилиан в IX, 3, 68: отец говорит сыну: «я знаю, ты ждешь моей смерти...» (в надежде на наследство); сын восклицает: «о нет!»; отец: «...так подожди же моей смерти» (то есть не спеши меня отравить); (б) повторение слова в иных значениях (traductio, IX, 3, 69) – «у кого в жизни нет ничего дороже жизни, тот не сможет прожить жизнь достойно». Во-вторых – с ослаблением тождества формы: (а) «созвучие» (annominatio, παρονομασία, IX, 3, 66), ослабление фонетического тождества – «маленький, но миленький», «непобежденный и непобедимый»; (б) «полиптотон», «разнопадежность» (IX, 3, 36), ослабление морфологического тождества – «беда на беде беду погоняет»; (в) «синонимия» (IX, 3,

45), ослабление лексического тождества – «так вы рассудили, так постановили, так сочли за благо», «беги, спеши, лети!»

Эта синонимия служит уже переходом от (А) фигур повторения к (Б) фигурам подкрепления. Их можно различить две: (а) подкрепление смежное, аналогичное простому удвоению, – «перечисление» (enumeratio, recapitulatio, ἀνακεφαλαίωσις, IX, 3, 48): «кто вынесет сразу боль, страх, нищету, унижение, насилие...»; (б) подкрепление периодическое, аналогичное анафоре и эпифоре, – «распределение» (distributio, διαίρεσις): «прошлое полно страданий, настоящее полно тревог, будущее полно опасностей...» Наконец, к фигурам прибавления принадлежит (В) «полисиндетон», многосоюзие (IX, 3, 50), повторение не значащих слов, а служебных: «и блеск, и шум и говор волн» (Пушкин).

Фигуры убавления, понятным образом, гораздо менее разнообразны. Это (а) пропуск подразумеваемого члена словесной последовательности – «эллипс» (ἔλλειψις, «оставление», IX, 3, 58): «мы встаем, и тотчас на коня, и рысью по полю при первом свете дня» (Пушкин); (б) пропуск подменяемого члена последовательности – «зевгма» («сопряжение», nexum, σύλληψις, IX, 3, 62): «вел ли он войну или <поддерживал> мир», «глаза и зубы разгорелись» (Крылов), «И звуков и смятенья полн» (Пушкин). Первая фигура ощущается как очень естественная, вторая – как очень изысканная. Сюда же принадлежит (в) «асиндетон», бессоюзие (IX, 3, 40), опущение не значащих слов, а служебных – прием, обратный полисиндетону.

Фигуры перемещения (расположения) столь же немногочисленны. Это (а) взаимоперемещение двух смежных слов – «анастрофа» (VIII, 6, 65): «старина глубокая», «пошел наш герой» и т. п.; (б) разъединение двух связанных слов – «гипербатон» (transiectio, VIII, 6, 62): «неверная царит над нами Фортуна», «покрытый воин сединами» и т. п. Но сюда же может быть причислена

и очень важная (в) фигура параллелизма, одна из древнейших в риторике (IX, 3, 77—80); внутри нее по количеству членов (колонов) различаются диколоны, триколоны и т. д.; по равновеликости членов — точный «исоколон» и приблизительный «парисон»; по строению членов — прямой («антаподосис») и обращенный (в новое время получивший название «хиазм»: «звезда печальная, вечерняя звезда», Пушкин); по звучанию членов — незарифмованные и зарифмованные («гомеотелевтон», «с подобными окончаниями»; их частный случай — «гомеоптотон», «с подобными падежными окончаниями»); наконец, по значению членов — синонимические (disiunctio, IX, 3, 45) — «римский народ Нумантию уничтожил, Карфаген ниспроверг, Коринф стер с лица земли...» — и антонимические (adiunctio), где синонимов нет, — «ты средствами нищ, щедростью богач, разумом царь...»; между этими крайностями располагаются все остальные возможные случаи.

Фигуры переосмысления, т р о п ы, то есть отклонения от «естественной нормы» в пределах одного слова, находятся уже на грани между областью «фигур» и областью «отбора слов». Переосмысление может быть, переносом значения, сужением значения и усилением значения слова.

(а) Перенос значения по сходству дает «метафору» (translatio, VIII, 6, 4), сокращенное сравнение. Этот самый употребительный троп имел разновидности, классифицируемые по-разному; самым популярным было деление по переносу качества с одушевленного предмета на неодушевленный, с неодушевленного на одушевленный и т. д. (4 разновидности: <царь> — «пастырь народов», «твердокаменный боец», <искры> — «семена огня», «копья жаждут крови»; последний случай, перенос с одушевленного на неодушевленное, давал «олицетворение» — «задумчивость, ее подруга», Пушкин). Но возможны были и другие деления: по частям речи (прилагательное, существительное, глагол — ср. 2, 3 и

4-й из приведенных примеров; так являются «метафорический эпитет» и подобные ему явления), по чувственной окраске («свет свободы», «сладкое имя») и пр. Будучи развернута в пространную картину, метафора обращалась в «аллегорию», иносказание (VIII, 6, 44; IX, 2, 46) — «корабль государства, носимый бурями смут...», тема известных од Алкея и Горация.

(б) Перенос значения по смежности дает «метонимию» (denominatio, VIII, 6, 23). Этот троп классифицировался по характеру смежности: причина — следствие (автор — сочинение, орудие — действие и пр.: «читаю Вергилия», «обрек мечам и пожарам»), форма — содержание (вместилище — вместимое и пр.: «театр рукоплещет», «стакан пенится»), свойство — носитель («смелость города берет», «дружба пришла на помощь»), означаемое — знак («оставил перо для меча») и пр.

(в) Перенос значения по количеству дает «синекдоху» (буквально: «частичное принятие на себя», intellectio, VIII, 6, 19): часть = целое («не ступала нога человека»), род = вид («на золоте едал»), один = многие («швед, русский колет, рубит, режет» — Пушкин). Частным случаем синекдохи является «антономасия» (буквально: «противоименование», VIII, 6, 29), замена собственного имени более общим («сын Атрея» вместо «Агамемнон»).

(г) Перенос значения по противоположности дает «иронию» (εἰρωνεία, simulatio, illusio, VIII, 6, 54): «Веррес, сей непорочный правитель...». «Ироником» в древнегреческой комедии назывался шут, притворявшийся глупее, слабее (и т. д.), чем он есть, в противоположность «бахвалу», шуту, притворявшемуся умнее, сильнее (и т. д.), чем он есть; отсюда и пошли все значения этого слова, начиная от самого скромного — названия риторической фигуры.

(д) Сужение значения дает «эмфазу» (VIII, 3, 83): «чтобы сделать это, нужно быть человеком» (то есть героем); «тут нужен герой, а он только человек» (то есть трус).

(е) Усиление значения дает «гиперболу», преувеличение (VIII, 6, 67): «мы с вами сто лет не видались» — и «мейосис», преуменьшение: «мальчик-с-пальчик» и т.п. Впрочем, эти приемы лишь по традиции причислялись к тропам и фигурам, по существу же они принадлежат к явлениям образного, а не словесного плана.

(ж) Точно так же по традиции причислялась к тропам и перифраза (circuitus, VIII, 6, 59) — замена одного слова несколькими («погрузился в сон» вместо «заснул», «колебатель земли» вместо «Посидон»); в частности, замена более низкого слова более пристойным называлась «эвфемизмом», замена «прямого» слова двойным отрицанием («небезызвестный» вместо «пресловутый») называлась «литотой». В современных справочниках можно прочесть, что литота есть фигура преуменьшения: это ошибка, здесь она спутана с «мейосисом», хотя путаница эта восходит еще к позднеантичным временам.

Обратим внимание, что в этом списке отсутствует явление, противоположное эмфазе, — «расширение значения слова» (С. Аскольдов предлагал для этого термин «концепт»). Античная стилистика, одним из первых требований которой была ясность, избегала таких приемов: ведь, по существу, это привело бы к размыванию значения слова, неопределенности и в конечном счете непонятности. Все перечисленные тропы — это переосмысления слов, рационально объяснимые и опирающиеся на аналогии в обычном разговорном языке. Фраза Наташи из «Войны и мира»: «Безухов — тот синий, темно-синий с красным, и он четвероугольный», — для античного ритора была бы непонятна и, уж во всяком случае, бесполезна: в ней все необычные значения слов опираются не на общечеловеческие, а на индивидуальные ассоциации, не рассчитанные на сколько-нибудь широкое общение. В поэзии XX в. именно такие индивидуальные ассоциации, индивидуальные системы символов и т.д. вошли в литературу впервые; поэтому

для анализа современной поэзии семи античных тропов недостаточно. Но это не значит, что устарела вся разработанная риторами система тропов и фигур: это значит, что для анализа новой поэзии (начиная приблизительно с Малларме) имеет смысл добавить к семи античным тропам восьмой, «расширение значения». Это не будет отмычкой ко всем текстам, но это позволит соизмерять тексты разных эпох, пользуясь одним и тем же риторическим инструментарием.

Вся сложная номенклатура тропов и фигур, разработанная многими поколениями античных риторов, отличается четырьмя особенностями. Во-первых, она очень тонко и наблюдательно отмечает отдельные стилистические «блестки» (lumina, любимое цицероновское слово), выделяющиеся на нейтральном речевом фоне. Во-вторых, она лишь неуверенно и неумело их систематизирует, границы между видами и разновидностями фигур сплошь и рядом оказываются расплывчатыми. В-третьих, она совершенно их не объясняет, так как исходное понятие, «естественная речь», для которой эти фигуры служат «украшением», остается непроанализированным и ощущается лишь интуитивно. В-четвертых, она неправильно их применяет, предполагая, что всякое скопление фигур делает речь возвышенной и художественной, между тем как фигуры такого рода изобилуют и в разговорной речи, а неупорядоченное их употребление может произвести лишь комический эффект. Все это стало очевидным к концу XVIII в.; Мармонтель в просветительской «Энциклопедии» пародирует учение о фигурах в такой форме:

«Дюмарсэ заметил, что риторические фигуры всего обычнее в спорах рыночных торговок. Попробуем соединить их в речи простолюдина и, чтобы оживить его, предположим, что он ругает свою жену: „Скажу я „да“, она говорит „нет“; утром и вечером, ночью и днем она ворчит (антитеза). Никогда, никогда с ней нет покоя (повторение). Это ведьма, это сатана! (гипербола). Но,

несчастная, ты скажи-ка мне (обращение): что я тебе сделал (вопрос)? Что за глупость была жениться на тебе (восклицание)! Лучше бы утопиться (пожелание). Не буду упрекать тебя за все твои расходы, за все мои труды, чтобы добыть тебе средства (умолчание). Но прошу тебя, заклинаю тебя, дай мне спокойно работать (моление)... Она плачет, ах, бедняжка: вот увидите, виноватым окажусь я (ирония). Ну ладно, пусть так. Да, раздражителен, невоздержан (уступление)... Но скажи мне, неужели со мной нельзя поступать по-хорошему?"»»[1] и т. д.

Когда недостатки риторической системы тропов и фигур стали ясны, то европейская словесность решительно отвернулась от теории фигур; лишь система тропов отчасти продолжала держаться, опираясь то на логику, то на психологию. Однако, отказавшись от этой системы понятий, современная стилистика ничем ее не заменила и не перестает от этого страдать. Поэтому все более ощутимой задачей сегодняшней филологии становится пересмотр и реконструкция этого аппарата античной стилистики на основе современного научного языкознания. Это переосмысление обещает быть таким же плодотворным, каким оказалось переосмысление аппарата античной метрики в современном стиховедении[2].

9

Учение о фигурах, о «пышности речи», было наиболее броской частью теории изложения; оно работало средствами, откровенно противопоставляемыми

---

[1] Цит. по: *Томашевский Б.* Теория литературы (Поэтика). Л., 1925 С. 50.

[2] Трудно, однако, назвать удачным первый подступ в этом направлении – работу льежской школы: *Дюбуа Ж.* [и др.]. Общая риторика / Пер. с фр. Общая ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. М., 1986 (с ценной статьей: *Гиндин С. И.* Риторика и проблемы структуры текста, С. 355–356).

нейтральному речевому фону. Напротив, учения об отборе слов (о «правильности» речи) и о сочетании слов (о «ясности» речи) были менее заметны в античной теории и практике, потому что они должны были действовать более тонкими приемами. К ним больше относится популярный парадокс: «искусство — в том, чтобы скрыть искусство» (ars est celare artem).

Учение об отборе слов опиралось на предпосылку: речь ораторского (и всякого литературного) произведения не должна быть тождественна разговорной, «уличной» речи. Даже там, где она не пользуется тропами и фигурами, а только словами в их основном значении (κυρία ὄνοματα, propria verba), эти слова должны быть искусственно отобраны из запаса латинского языка (copia). Основных критериев этого отбора было четыре (VIII, 2, 22): употребительность, логика, авторитет и старина (consuetudo, ratio, auctoritas, vetustas). Должную меру в пользовании этими критериями соблюдал вкус (iudicium).

Из четырех критериев отбора слов главным была употребительность. Без нее отбор, построенный на логике, выглядел искусственным, на авторитете — манерным, на старине — архаическим.

«Авторитетом» назывался факт употребления данного слова (или формы слова) писателем, признанным классическим: для зрелой латинской литературы это был Цицерон или Вергилий, для греческой прозы Платон или Демосфен, для греческой поэзии авторитеты разнились по жанрам. Но и из их лексики, как правило, использовались только слова, перешедшие в общий язык: «не то, что сказалось, а то, что осталось» (I, 6, 42). Исключения бывали, но они характерны лишь для отдельных периодов: таков был аттицизм второй софистики, когда верхом совершенства казалось сочинить речь на демосфеновскую тему чисто демосфеновским языком, таково было цицеронианство времен Возрождения, окончательно оторвавшее литературную латынь от разговорной.

«Старина» была, по существу, частным случаем «авторитета» — приметой именно такого слова, которое когда-то употреблялось классиками (более древними, чем Цицерон с Вергилием и пр.), но потом вышло из живого употребления. Эти слова уже не ощущались как общеприемлемые, а привносили в стиль оттенок «почтенности» и «величавости» (dignitas, maiestas). Поэтому в обращении с ними всякий раз рекомендовалась осторожность: «чтобы извлекать их не из слишком темной старины» (VIII, 3, 25).

«Логика» позволяла пользоваться словами даже малоупотребительными, если они построены по образцу употребительных или этимологически выводятся из них. (Этимология могла быть и фантастической: знаменитое «lucus a non lucendo — „роща“, lucus, называется так потому, что в нее не проникает свет, lux», у Квинтилиана упоминается еще иронически — I, 6, 34, а у Исидора Севильского в VII в. уже всерьез — I, 37, 42). В латинском языке логика с употребительностью почти не разноречила, в греческом с его долгой историей это случалось чаще. Отсюда во II в. до н. э. возникла знаменитая полемика «об аналогии и аномалии»: александрийская грамматическая школа (в основе — перипатетическая, с аристотелевской заботой о логике) считала, что при отборе слов важнее логика; пергамская школа (в основе — стоическая, представлявшая мир как органическое целое, в котором ничто не случайно) считала, что важнее употребительность.

Кроме слов в прямом значении, которыми занималась теория отбора слов, и слов в переносном значении, которыми занималась теория тропов, была еще узкая прослойка слов новообразованных (ficta), которыми никто не занимался. Их остерегались («новые слова мы сочиняем не без опаски», I, 5, 7; ср. VIII, 3, 35), из них предпочитали те, которые уже встречались в устном языке («чем старше новое слово, тем лучше», I, 6, 41), и даже не делали наблюдений над греческими заимст-

вованиями, наплывавшими в латынь все больше и больше (в ранних латинских книгах по риторике греческие термины обычно калькируются, а в поздних транслитерируются). Когда же в поздней античности «новые слова» потоком хлынули в латинский язык, то риторическая мысль уже так закостенела, что скорее служила охраной старой книжной культуры от новых языковых процессов, чем активной их участницей.

Отступления от этого четырежды отмеренного отбора слов назывались «варваризмами», или — если они были художественно мотивированы — «метаплазмами» («перелепленные» слова). Различались отступления уже знакомых нам трех видов: прибавление, убавление, перестановка звуков и слогов, — к которым добавлялся еще четвертый вид, «замена» (immutatio), и некоторые более мелкие (искажения долгот в гласных и пр.). При этом изменение каждого рода могло происходить в начале, середине и конце слова. Так, gnatus вместо natus — это прибавление в начале слова (πρόθεσις), мотивированное архаизмом, «стариной»), mage вместо magis — это убавление в конце слова (ἀποκοπή), interpetror вместо interpretor — это перестановка в середине слова (transmutatio без более точного обозначения). Сохранились позднеантичные списки таких варваризмов, сделанные для учебных целей («как не надо говорить»): они представляют собой драгоценный материал для изучения народной латыни.

От «варваризмов» отделялись «солецизмы» (буквально: «черта диалекта города Сол на Кипре»): варваризмом называлось неправильно взятое отдельное слово, солецизмом — неправильно построенное словосочетание. Так, солецизмом «через прибавление» был «плеоназм» («преизбыток»): «...не добившись мира, послы вернулись *туда, откуда были посланы*» (ср. в финале «Бориса Годунова»: «Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор *отравили себя ядом*. Мы видели их *мертвые трупы*»). Особенно разнообразны были солецизмы

«через замену», подобные русским вульгаризмам «о погулять не может быть и речи» (замена части речи), «пройдемте, гражданин» (замена наклонения), «пролитое кофе» (замена рода), «иду я как-то раз и думаю» (замена времени), «идешь себе и вдруг видишь» (замена лица) и пр. Если художественно мотивированные варваризмы получали особое название «метаплазм», то художественно мотивированные (например, волнением, как в «Борисе Годунове») солецизмы даже не нуждались в особом названии: они становились обычными фигурами, «выражениями, отступающими от разговорной естественности». Самое большее, к четырем перечисленным выше категориям фигур пришлось бы для этого прибавить пятую, «фигуру замены» (или «подмены»).

Мы видим, что грань между «ошибкой» (солецизм, варваризм) и «художественным приемом» (фигура, метаплазм) очень зыбка и может быть изменчива. Определяется она вкусом, то есть интуитивным ощущением, какой оборот «употребителен», а какой нет. Носителем этого вкуса является слой общества с хорошим словесным образованием — в античности он был достаточно тонок и однороден. Потом, когда стали складываться новоевропейские литературные языки, то в них роль арбитров вкуса стали брать на себя литературные кружки, именовавшие себя «академиями»: в Италии XVI в. это было еще стихийно, но в XVII в. Французская академия, а в XVIII в. Российская академия были уже государственными учреждениями.

10

Последней частью теории изложения было *учение о сочетании слов*. Оно состояло из трех частей: соединения слов, построения фраз и закругления фраз с помощью ритма.

Соединение слов могло рассматриваться с точек зрения смысловой и звуковой.

С точки зрения смысловой рекомендовалось, во-первых, располагать слова в порядке усиления: «ты вор и святотатец», а не «ты святотатец и вор» — и, во-вторых, не нарушать последовательности привычных словосочетаний: «мужчины и женщины», «дни и ночи», «восход и закат», а не наоборот (IX, 4, 23). Более строгие правила — чтобы подлежащее всегда стояло перед сказуемым, определяемое перед определением и пр. — считались педантизмом. Но заканчивать фразу всегда рекомендовалось глаголом: «...в нем — вся сила речи» (IX, 4, 26). В языках со свободным порядком слов эта манера перешла и в новоязычную риторическую прозу (например, у Ломоносова).

С точки зрения звуковой рекомендовалось избегать, во-первых, однообразия слов, слогов и звуков, а во-вторых, неблагозвучия на их стыках. (1) Однообразием считалось, если друг за другом следуют несколько слов одинаковой длины; несколько слов с одинаковыми падежными или глагольными окончаниями; несколько (свыше двух) одинаковых слогов; несколько (свыше трех-четырех) долгих и особенно кратких слогов; если слишком часто повторяется, особенно в начале слов, один и тот же звук (IX, 4, 60—66). Цицерон был осмеян за повторение слогов в стихотворной строке «O fortunatam natam me console Romam», а старый Энний — за повторение звуков в строке «O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti» (приблизительные переводы Ф. А. Петровского: «О, сколь необорим Рим, в консульство наше рожденный»; «О Тит Татий, тиран, тяготят тебя тяготы эти»). К Эннию потомки были несправедливы, у него это — наследие принципа аллитерации, когда-то организовывавшего древнелатинский стих. (2) Неблагозвучием считалось, если слоги на стыках слов складывались в новое непредусмотренное слово (как в русском «слыхали ль вы» — «слыхали львы»); если согласные

на стыках слов образовывали «шероховатое строение» (structura aspera) — повторение одних и тех, же звуков, столкновение *S, X, R, F* и т. п.; если гласные на стыках слов образовывали «зияющее строение» (structura hiulea) — столкновение двух одинаковых долгих; просто двух долгих; округлых *O, U, A*; узких *E, I*; долгого с кратким; и, наконец, просто двух кратких (перечень — в убывающем порядке ощутимости).

Построение фраз (основывалось на различении сверхкоротких сочетаний, «отрезков» (comma, incisum), коротких словосочетаний или простых предложений, «членов» (colon, membrum), и длинных сложноподчиненных конструкций, «периодов» (буквально: «обход»; общепринятого латинского перевода этому греческому слову так и не установилось). Сравнивая с поэзией, можно сказать, что по степени смысловой законченности отрезок-комма подобен полустишию, член-колон — стиху, а период — строфе. Речь различалась трех типов: «распущенная» (soluta, διαλελυμένη) из перемешанных без разбору комм и колонов; «нанизанная» (perpetua, εἱρομένη) из вереницы колонов; «связанная» (vincta, κατεστραμμένη) из следующих друг за другом периодов. «Распущенная речь» вела свое начало от диалога и употреблялась в письмах, диатрибах и других жанрах, близких устной речи. В ораторских речах она появляется лишь вкраплениями в самых патетических или полемических местах («Дома тебе не хватало? был он у тебя! Денег хватало? не было их у тебя!» — Цицерон, «Оратор», 67, 223). «Нанизанная речь» вела начало от устного рассказа и употреблялась в историческом жанре, а в ораторской речи — в повествовательных частях. «Связанная речь» была уже всецело созданием ораторской прозы, и на ней держалась вся речь от начала до конца.

В качестве примера «распущенной речи» обычно приводилось начало «Государства» Платона: «...слуга, тронув меня сзади за плащ, сказал: „Полемарх просит

вас подождать его“. Я обернулся и спросил, где он. „А вон он идет сюда, вы уж, пожалуйста, подождите». — «Пожалуйста, мы подождем“, — сказал Главкон. Немного погодя подошел и Полемарх...» и т. д. В качестве примера «нанизанной речи» еще при Аристотеле называли «Историю» Геродота (у позднейших историков в рассказ все чаще вмешивается ораторский периодический стиль), например (I, 6): «Крез был родом лидянин, сын Алиатта, царь народов по сю сторону реки Галиса; река же сия протекает от юга между Сириею и Пафлагониею и к северу впадает в Понт Евксинский. Сей-то Крез первый из варваров, нам известных, принудил иных из эллинов платить себе дань, а с иными заключил дружеский союз: к дани он принудил ионян, эолян и обитавших в Азии дорян, дружеский же союз заключил с лакедемонянами...» В качестве примера «связанной речи» образцами служили речи Демосфена и Цицерона, например начало речи за Цецину: «Если бы, сколько наглость сильна в полях и безлюдьях, столько и бесстыдство было сильно на форуме и в суде, — то все равно и теперь Авл Цецина не склонился бы перед бесстыдством Секстия Эбуция, как и там не склонил бы без борьбы силу перед наглостью». Это симметричный, уравновешенный период; асимметричным, напряженным периодом было, например, начало речи за Архия: «Если я обладаю, о судьи, хоть немного природным талантом, — а я сам сознаю, насколько он мал и бессилен; если есть во мне навык к речам, — а здесь, сознаюсь, я кое-что уже сделал; если есть для общественных дел и польза и смысл от занятий моих над твореньями мысли и слова, от научной их проработки, — и уж тут не могу не сказать откровенно, что в течение всей моей жизни я неустанно над этим трудился, — то на самом законном, можно сказать, основании может потребовать здесь от меня защиты вот этот Лициний».

Из этих примеров яснее всего видна разница между «нанизанной», допериодической, и «связанной», перио-

дической речью. Лучше всего сформулировал ее еще Аристотель: «Нанизанная речь не имеет конца по собственной сути, а кончается потому, что кончается излагаемый предмет»; «период же есть речь, имеющая начало и конец по собственной сути, а вместе с этим удобообозримую величину» («Риторика», III, 9, 2—3). Читая Геродота, читатель как бы плывет по течению реки, не зная, где ждет его причал; читая Цицерона, читатель все время чувствует, далеко ли он отошел от начала периода и скоро ли следует ждать его конца. Это достигается тем, что рамку периода образует двучленная синтаксическая конструкция типа «если... то», «сколько... столько», «как... так», «когда... тогда», «поскольку... постольку» и пр., а внутрь этой рамки как бы скобками в скобках втискиваются все обстоятельства описываемого события. Начав читать с «если...», читатель напряженно ждет появления «...то» и на этом напряжении воспринимает все многочисленные подробности, сообщаемые в промежутке. Именно этого напряжения не было в «нанизанной речи» Геродота и др. Двучленная рамка интонационно делит период на восходящую часть, «протасис» («если...») и нисходящую часть, «аподосис» («...то»), в конце аподосиса ожидается остановка, конец. Материал историка поступает в сознание читателя непрерывным потоком, материал оратора — отдельными большими порциями, довод за доводом, вывод за выводом. Построение речи соответствует задачам жанра.

Период строится из колонов (и, в случае надобности, из отрезков) как из составных частей. В периоде о Цецине легко выделяются слухом четыре колона (два восходящих и два нисходящих по очереди); в периоде о Лицинии Архии — семь (шесть восходящих, сгруппированных попарно, удлиняющихся с каждой парой и все напряженнее подводящих слушателя к кульминационному перелому, — и один уравновешивающий их, нисходящий). Как строить периоды из колонов, об этом античные теоретики писали немало, но не очень вразу-

мительно: видимо, этот материал достаточно живо воспринимался на слух и не понудительно требовал осмысления. Более или менее общепризнанным было то, что среднее число колонов в периоде — четыре (IX, 4, 125: видимо, это соответствовало запасу дыхания, нужному для периода), что средняя длина колона равна длине (гексаметрического) стиха в поэзии, то есть не более 17 слогов и что последний колон в периоде должен быть длиннее остальных, как бы отмечая концовку.

Внутренняя законченность периодов, отчетливость отбивок между ними, важность концовок перед этими отбивками приводят нас к третьей части учения о сочетании слов — о закруглении этих концовок с помощью ритма.

Ритм был самым напрашивающимся средством, чтобы поднять ораторскую прозу над уровнем обыденной речи. Именно поэтому этим средством следовало пользоваться с осторожностью: «...хоть речь и связана, она должна казаться распущенной» (IX, 4, 77). Вопрос решался терминологически тонко: «...в речи есть ритм, но нет метра» (Цицерон, «Оратор», 172). Это значило: и стих и проза состоят из стоп (то есть определенных сочетаний долгих и кратких слогов), но в стихе эти стопы повторяются в единообразной, предсказуемой последовательности, называемой «метр», а в прозе эта последовательность продуманно благозвучна, но не столь предсказуемо единообразна и называется «ритм». Чтобы ораторская проза не была похожа на стих, принимались все меры: избегались начала и концы фраз, похожие на начала и концы наиболее употребительных стихотворных размеров, и наоборот, концы фраз делались похожи на начала стихов (так, из начала популярного размера сенария Ū — Ū — Ū... получился частый в концах периода ди́хорей ... — Ū — Ū). В начале периода ритм был наиболее свободен, в середине плавен, в концовке четок: концовка была сигналом паузы.

Объем ритмической концовки периода составлял приблизительно две стопы. Так как античные стопы очень вариабельны (каждый долгий слог может быть заменен двумя краткими и пр.), то разнообразие концовок было очень велико и нащупать в нем общий принцип крайне трудно. Цицерон и следовавший за ним Квинтилиан определяли этот принцип так: предпоследняя стопа должна быть кретиком (— U —), а за ней могут следовать еще несколько слогов. Обследования цицероновской практики показали, что он действительно следовал этому теоретическому принципу[1]. Но этим не исчерпывался вопрос. Наряду с концовками ораторской прозы, отвергавшими сходство со стихом, были концовки исторической прозы, допускавшие сходство со стихом (и напоминавшие о гексаметрах исторического и героического эпоса); наряду с «кретиковой» теорией Цицерона была более поздняя и плохо нам известная теория, делившая концовки по долготе или краткости предпоследнего слога[2]. Здесь еще много работы для исследователей.

Так как в латинском языке место ударения в слове связано с местом долготы, то и в средние века, когда разница между долготами и краткостями исчезла, расположение ударений осталось таким, что разница излюбленных концовок продолжала слышаться. «Кретик + спондей» дал в тонической концовке «ровный ход» («делывал много»); «кретик + дихорей» — «быстрый ход» («делывал очень много»); «кретик + кретик» — «медленный ход» («делывал многое»). Но это уже выходит за пределы античной риторики.

Таковы три основных раздела античной риторики: нахождение, расположение, изложение. Два последних — память и произнесение — играют при них лишь

---

[1] *Zielinski Th.* Das Clauselgesetz in Ciceros Reden: Grundzüge einer oratorischen Rhythmik. Leipzig, 1904.

[2] *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. München, 1960. § 1022–1051.

вспомогательную роль (несмотря на знаменитую сентенцию Демосфена, что первое по важности дело в речи — произнесение, и второе — произнесение, и третье — произнесение же). Наука памяти возникла полстолетием раньше риторики, ее «изобретателем» считался поэт Симонид Кеосский. Наука произнесения возникла приблизительно тогда же, и носителями ее были актеры афинского театра. Здесь риторика могла опираться на уже разработанную традицию.

11

Память (memoria) различалась природная и искусственная. Для развития природной памяти употреблялась почти та же тренировка, что и в наши дни. Для развития искусственной памяти использовались почти исключительно зрительные образы. Предлагалось вообразить в мельчайших подробностях большое здание со многими комнатами и их убранством. Это были «места», по которым располагался заучиваемый материал. Для лучшей ориентировки каждое пятое место отмечалось каким-нибудь приметным признаком. Сам заучиваемый материал дробился на части, каждая из которых представлялась зрительно как образ, иконический или символический: например, что-то относящееся к морю могло быть представлено в виде якоря. Эти образы, imagines, располагались воображением по всем местам, loci, заранее готового фона. Произнося речь, оратор обводил мысленным взглядом в постоянной последовательности свой «дворец» от места к месту и на каждом месте вспоминал расположенный там образ, подсказывавший ему очередной кусок его темы. Разумеется, таким образом могло быть запомнено только содержание и композиция речи, res, а словесное выражение, verba, импровизировалось уже по ходу действия (XI, 2, 1—51). Человеческая память имеет много разновидностей;

что греки опирались исключительно на одну из них, на зрительную память, небезразлично для характеристики всей античной историко-культурной психологии. Как бы то ни было, профессиональная память у риторов была замечательно развита, и рассказы о тех, кто мог с одного раза повторить только что прослушанные сотни стихов (иногда – в обратном порядке) или после аукциона безошибочно перечислить все продававшиеся предметы и предлагавшиеся цены, – не единичны.

12

Произнесение имело два названия – pronuntiatio и actio: первое относилось преимущественно к игре голоса, второе – к игре тела. Не нужно забывать, что античный оратор выступал не с кафедры, скрывавшей фигуру, а с помоста, на котором он был виден во весь рост, – «красноречием тела» называл произнесение Цицерон («Оратор», 17, 55). От голоса требовались три свойства: громкость (от природы), твердость и гибкость (от обучения): magnitudo, firmitudo, mollitudo. Гибкость позволяла применять голос для трех основных целей: разговора, спора и возвеличения (sermo, contentio, amplificatio). Разговор предполагал в голосе одно постоянное качество, достоинство (dignitas), и три, проявляемых от случая к случаю: повествовательность для спокойного изложения, изобразительность для наглядного выражения и шутливость для эмоциональной окраски (narratio, demonstratio, iocatio). Спор предполагал двоякое пользование голосом: непрерывное при связном изъяснении мысли и прерывное при обмене репликами с партнером (continuatio, distributio). Возвеличение предполагало две цели, для которых служил голос: возбуждение негодования по отношению к обвиняемому и возбуждение сострадания по отношению к подзащитному (cohortatio, conquestio).

Этим действиям голоса (vox) должны были аккомпанировать движения тела (gestus) и лица (vultus). Они прежде всего должны были быть сдержанны, чтобы не казаться самоцелью. Нормальное положение тела было неподвижным, лицо — спокойным, со сдержанным выражением переживаемого чувства, жесты допускались лишь умеренные, правой рукой. Для наглядности (demonstratio) позволялись более энергичные движения головой. Для спора пускались в действие не только лицо и голова, но и руки, а при быстром обмене репликами — даже притопывание ногой. Для возвеличения перенимались жесты трагических актеров: простирали руки к небу для возбуждения гнева, рвали на себе одежду и волосы для возбуждения жалости; но и то и другое — ненадолго, чтобы это выглядело лишь как бы цитатами из иного поведения. Нормой оставалась sermo cum dignitate, достоинство в голосе и сдержанность в движениях.

Такова была система античной риторики, сложившаяся в первых столетиях нашей эры. Порожденная конкретными практическими нуждами суда и правления, она быстро приобрела самодовлеющую целостность, связность и законченность, хорошо вписавшуюся в общую систему античной культуры. Мы не останавливаемся специально на аналогиях внутреннего строения античной риторической системы и античных философских систем — это могло бы стать содержанием отдельного исследования, — но однородная внутренняя логичность их заметна даже в этом беглом очерке. Обострившееся в XX в. внимание к опыту античной риторики — сперва в немецкой науке 20-х годов XX в.[1], а затем во французской науке последних десятилетий[2] —

---

[1] См. обзор: *Шор Р. О.* Формальный метод на Западе // Ars poetica. М., 1927. Сб. 1. С. 127–143.

[2] Кроме «Общей риторики» (см. примеч. 8), следует назвать столь же переусложненный монументальный словарь: *Morier H.* Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Ed. 3. P., 1981.

вполне объяснимо и оправданно[1]. Она дает в руки литературоведению превосходно систематизированный инструментарий научного описания и исследования любого словесного материала. Выявление субстрата античной риторики за самыми различными произведениями не только средневековой, ренессансной и классицистической, но и самой новой литературы XIX—XX вв.— задача дальнейших исследований.

P. S. *Статья была написана для издания полного русского перевода Квинтилиана, предпринятого античным сектором Института мировой литературы в Москве. Отсюда — непрерывные ссылки именно на Квинтилиана. Сочинение Квинтилиана очень подробно, и неподготовленному читателю легко в нем запутаться, а удовлетворительных изложений риторики — даже самой необходимой ее части, стилистической,— на русском языке не было. Рассказ же Чехова «Хористка» попался под руку при этой работе совершенно случайно. Издание так и не было доведено до конца.*

[1] *Лотман Ю. М.* Риторика // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 12. С. 8—28.

СТАТУСЫ ОБВИНЕНИЯ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «ХОРИСТКА» (1886)

Муж сидит у любовницы-хористки; появляется его жена, «по всем видимостям, из порядочных». Муж скрывается в соседнюю комнату, а у хористки с женой происходит такой разговор[1].

(1)«— Мой муж у вас? — спросила она, наконец. - - - Какой муж? — прошептала Паша и вдруг испугалась. - - - Мой муж... Николай Петрович Колпаков. — Не... нет, сударыня... я... никакого мужа не знаю. - - - Так его, вы говорите, нет здесь? - - - Я... я не знаю, про кого вы спрашиваете. — Гадкая, подлая, мерзкая... — пробормотала незнакомка» и т. д.

Перед нами — первая линия обороны хористки: полное отрицание. Это статус установления (coniecturalis): решается вопрос, «имел ли место поступок» (an sit). Хористка говорит «нет». Жена сбивает ее с этой позиции следующим образом:

«- - - Обнаружена растрата, и Николая Петровича ищут... - - - Сегодня же его найдут и арестуют - - - Я знаю, кто довел его до такого ужаса! - - - но есть кому вступиться за меня и моих детей! Бог все видит! - - - Он взыщет с вас за каждую мою слезу, за все бессонные ночи! - - -»

Вопрос простой: «у любовницы ли муж?» — подменяется составным: «совершил ли муж растрату и у

---

[1] Пропуски в цитатах отмечаются знаком - - -, многоточия «...» принадлежат Чехову.

любовницы ли он прячется?» Так как у хористки нет данных, чтобы оспаривать первое положение, то по смежности она перестает оспаривать и второе положение. Эмоциональный толчок к этому сдвигу — патетическая апелляция гостьи к богу.

(2) «— Я, сударыня, ничего не знаю, — проговорила <Паша> и вдруг заплакала. — Лжете вы! — крикнула барыня. --- Я знаю, в последний месяц он просиживал у вас каждый день! — Да. Так что же? Что ж из этого? У меня бывает много гостей, но я никого не неволю. Вольному воля».

Перед нами — вторая линия обороны хористки: «да, я его принимала, но я его не обирала». Это статус определения (finitionis) — «в чем состоит поступок» (quid sit). Хористка говорит: «только в том, что ваш муж бывал у меня». Жена сбивает ее с этой позиции, перенося все внимание на вопрос об «обирании».

(1а) «--- Если я сегодня внесу девятьсот рублей, то его оставят в покое. Только девятьсот рублей! — Какие девятьсот рублей? - тихо спросила Паша. Я... я не знаю... Я не брала... — Я не прошу у вас девятисот рублей --- Возвратите мне только те вещи, которые дарил вам мой муж! — Сударыня, они никаких вещей мне не дарили! — взвизгнула Паша, начиная понимать».

Перед нами опять статус установления, «имел ли место поступок» (в данном случае — обирание). Паша говорит «нет». Жена сбивает ее с этой позиции следующим образом:

(2а) «--- Я была возмущена и наговорила вам много неприятного, но я извиняюсь --- если вы способны на сострадание, то войдите в мое положение! Умоляю вас, отдайте мне вещи! — Гм... — сказала Паша и пожала плечами. — Я бы с удовольствием, но, накажи меня бог, они ничего мне не давали --- Впрочем, правда ваша, — смутилась певица, — они как-то привезли мне две штучки. --- Паша выдвинула один из туалетных ящичков и достала оттуда дутый золотой браслет и жидкое колечко с рубином».

Перед нами опять отступление к статусу определения — «в чем состоял поступок» (обирание). Эмоциональный толчок к этому отступлению — перемена тона дамы: «...я извиняюсь --- войдите в мое положение». На вопрос, «в чем состоял поступок», хористка отвечает: «в пустяках» — и предъявляет эти пустяки. Но теперь уже дама сама переводит борьбу на третью линию Пашиной обороны:

> (3) «— Что же вы мне даете? --- Я не милостыни прошу, а того, что принадлежит не вам... что вы --- выжали из моего мужа... этого слабого, несчастного человека --- Вы же ведь разорили и погубили мужа, спасите его --- Я плачу... унижаюсь... Извольте, я на колени стану! Извольте!» --- «Хорошо, я отдам вам вещи, — засуетилась Паша, утирая глаза. --- Только они не Николая Петровичевы --- я от вашего мужа никакой пользы не имела --- А больше у меня ничего не осталось... Хоть обыщите!»

Перед нами третья линия обороны, «статус оценки» (qualitatis), решается вопрос, «каков же был поступок» (quale sit). До сих пор с утверждениями (отрицаниями) по каждому статусу выступала Паша — теперь это делает барыня. Ее утверждение: «Сколько бы вы ни взяли от моего мужа — это вы разорили его». На это утверждение хористка уже не находит что отвечать, признает себя виновной и сама себя обирает в пользу дамы. Эмоциональный толчок к этому признанию своего поражения — готовность дамы встать на колени, чтобы возвысить себя и унизить хористку. Разбирательство заканчивается победой дамы.

(4) Четвертая линия обороны, статус отвода (translationis), остается неиспользованной. Между тем ничего не было легче, как обратиться к нему. Хористка могла сказать: «Да, я принимала вашего мужа и брала у него подарки; но разорила ли я его этим, — не вам судить, а ему». После этого она могла вызвать мужа из соседней комнаты и обратиться к нему с вопросами: «Какие вы мне вещи приносили? --- Когда, позвольте вас спросить? ---» и т. д.

Как известно, кончается рассказ совсем иначе. Хористка действительно обращается к Колпакову, но не раньше чем дама «завернула вещи в платочек и, не сказав ни слова, - - - вышла». А реакция Колпакова оказывается совсем непредвиденной. Из всего содержания разговора, который он слышал, он воспринял не логические этапы обсуждения близко касающегося его вопроса, а эмоциональные перемычки между ними — те слова и поступки дамы, которыми она оттесняла хористку от одной линии обороны к другой. Для читателя вспомогательная роль и внутренняя фальшь этих эмоциональных моментов очевидны («- - - которая выражается благородно, как в театре», « - - - Убить эту мерзавку или на колени стать перед ней, что ли?»). Колпаков же принимает их всерьез (или делает вид, что принимает) и даже не слышит Пашиных вопросов по существу: «Боже мой, она, порядочная, гордая, чистая... даже на колени хотела стать перед... перед этой девкой!..» и т. д. Вспомогательные и главные моменты сюжета меняются местами, рассказ выворачивается наизнанку, истории конец.

Если бы «Хористку» читал античный человек, он непременно ощутил бы за чеховской концовкой возможность той «естественной» концовки, к которой его вело движение от первого ко второму, третьему и — гипотетически — четвертому статусу; и это ощущение фона только усилило бы для него художественный эффект чеховской концовки, в которой искусственнейшее movere одерживает верх над логическим docere.

ЛИТЕРАТУРА

Эллинские поэты VIII—III вв. до н. э.: эпос, элегия, ямбы, лирика / Изд. подг. М. Л. Гаспаров, О. П. Цыбенко, В. Н. Ярхо. М.: Ладомир, 1999.

Пиндар. Вакхилид. Оды, фрагменты / Изд. подг. М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1980 («Лит. памятники»).

Эпиграммы греческой Антологии / Ред. и ком. М. Л. Гаспарова и Ю. Ф. Шульца. М.: Терра, 1999 («Памятники античной литературы»).

Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений / Изд. подг. С. В. Шервинский, М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1986 («Лит. памятники»).

Катулл. Тибулл. Проперций / Предисл. и ред. Ф. А. Петровского. М.: Худож. литература, 1963 («Б-ка античной литературы»).

Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Худож. литература, 1963 («Б-ка античной литературы»).

Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / Пер. с лат., вступ. ст. С. Шервинского. М.: Худож. литература, 1970 («Б-ка всемирной литературы).

Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. / Ред., вступ. ст., примеч. М. Л. Гаспарова. М.: Худож. литература, 1970 («Б-ка античной литературы»).

Овидий. Элегии и малые поэмы / Ред. и ком. М. Л. Гаспарова и С. А. Ошерова. М.: Худож. литература, 1973 («Б-ка античной литературы»).

Овидий. Метаморфозы / Вступ. ст. С. А. Ошерова, примеч. Ф. А. Петровского. М.: Худож. литература, 1977 («Б-ка античной литературы»).

Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта / Изд. подг. М. Л. Гаспаров, С. А. Ошеров. М.: Наука, 1978 («Лит. памятники»).

Поздняя латинская поэзия / Сост. и вступ. ст. М. Л. Гаспарова. М.: Худож. литература, 1982 («Б-ка античной литературы»).

Авсоний. Стихотворения / Изд. подг. М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1993 («Лит. памятники»).

Аристотель. Поэтика / Пер. и прим. М. Л. Гаспарова. Риторика. Кн. III / Пер. и прим. А. А. Аверинцева // Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978.

МИХАИЛ ЛЕОНОВИЧ ГАСПАРОВ
ОБ АНТИЧНОЙ ПОЭЗИИ
Поэты. Поэтика. Риторика

Редактор Инна Гурвиц
Художественный редактор Вадим Пожидаев
Технический редактор Татьяна Раткевич
Корректоры Ирина Киселева, Татьяна Бородулина
Верстка Владимира Титова

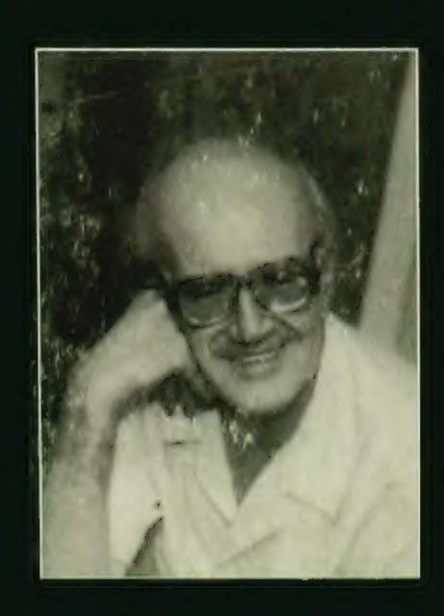
Директор издательства Максим Крютченко

ЛП № 000116 от 25.03.99.

Подписано в печать 29.12.2000.
Формат 84x108 1/32. Печать офсетная.
Гарнитура «Петербург». Тираж 7000 экз.
Усл. печ. л. 25,2. Изд. № 426. Заказ № 64.

Издательство **«Азбука»**.
196105, Санкт-Петербург, а/я 192.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГИПК «Лениздат»
(типография им. Володарского)
Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.
191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 59.



Академик Михаил
(род. 1935) счит
специальностей
классик, занима
латинской поэз
греческих и лат
Овидия, Цицерона, Светония и др.; многие
издания древних авторов, выходившие
в 1960—1990-х гг., сопровождались его
вступительными статьями и комментариями.
Кроме того, он специализировался
на стиховедении — науке, которая долго
была в опале как приют формализма в
филологии; он — автор трех монографий:
«Современный русский стих» (1974), «Очерк
истории русского стиха» (1984, переизд. 2000),
«Очерк истории европейского стиха» (1987,
переведен на английский и итальянский
языки). В 1995 г. за перевод Авсония
и за книгу «Русский стих 1890—1925 гг.
с комментариями» Гаспаров был удостоен
Государственной премии РФ. Наконец,
расширяя тематику своих исследований,
он перешел к работам по общей поэтике —
преимущественно в жанре анализа
и интерпретации отдельных произведений,
чаще всего — из русской поэзии начала XX в.
Его статьи собраны в трехтомном издании
«Избранные труды» (1997): «О поэтах»,
«О стихах», «О стихе». Он — один
из руководителей готовящегося
академического издания Мандельштама
с обширным комментарием.

Очерки, вошедшие в этот том, писались в основном как предисловия и послесловия к изданиям в русских переводах таких поэтов, как Пиндар, Катулл, Вергилий, Гораций, Овидий. Для настоящего издания очерки доработаны и дополнены. Цель этой книги — приблизить русского читателя к античным поэтам, помочь ему изучить их поэтический язык во всей его сложности и своеобразии.



